ARS UNA: SPECIES MILLE

STORIA GENERALE DELL'ARTE

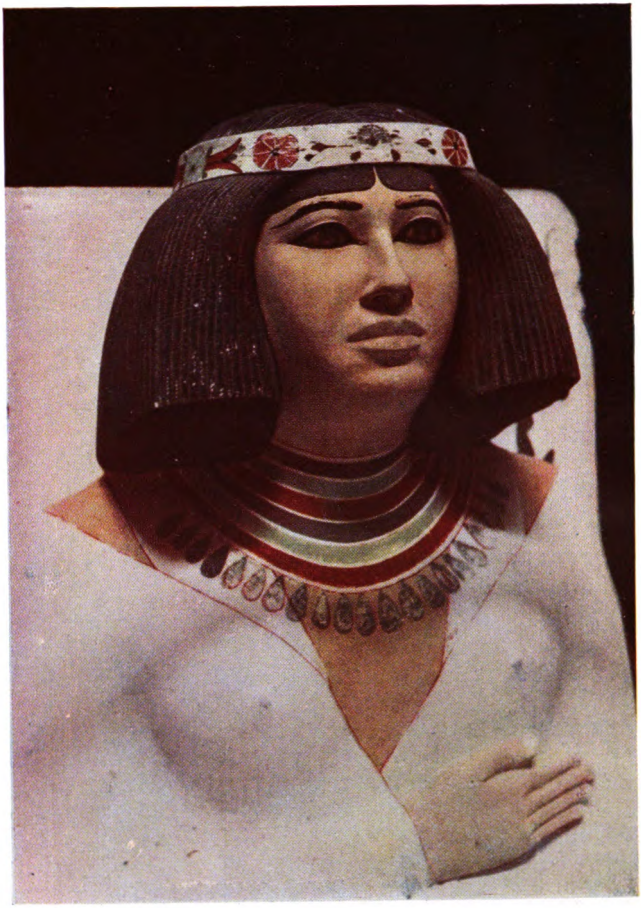
4.

L'ARTE IN EGITTO

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google



IL BUSTO E LA TESTA DELLA PRINCIPESSA NAFRIT.
(*Museo del Cairo*). (*Fot. Daumas*).

Digitized by Google

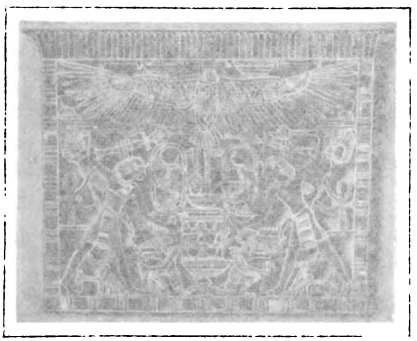
L'ARTE
IN
EGITTO

DI

G. MASPERO

MEMBRO DELL'ISTITUTO
DIRETTORE GENERALE DEL SERVIZIO DELLE ANTICHITÀ IN EGITTO

PRIMA TRADUZIONE ITALIANA DI GIULIO FARINA



BERGAMO
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE — EDITORE
1913

Digitized by Google

Digitized by Google

L'ARTE
IN
EGITTO

DI

G. MASPERO
MEMBRO DELL'ISTITUTO
DIRETTORE GENERALE DEL SERVIZIO DELLE ANTICHITÀ IN EGITTO

PRIMA TRADUZIONE ITALIANA DI GIULIO FARINA

BERGAMO
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE — EDITORE
1913

Digitized by Google

*QUEST' opera è pubblicata simultaneamente: in Italia, dall'*Istituto Italiano d'Arti Grafiche; *in Inghilterra, da* William Heinemann; *in Francia, da* Hachette & Cie; *in Germania, da* Julius Hoffmann; *in America, da* Charles Scribner's Sons; *in Spagna, dalla* Libreria Gutenberg di José Ruiz.

TUTTI I DIRITTI RISERVATI

Officine dell'Istituto Italiano d'Arti Grafiche — Bergamo

Digitized by Google

INDICE DELLE MATERIE

PREFAZIONE IX

PARTE PRIMA

GLI INIZI DELL'ARTE IN EGITTO

CAPITOLO I

L'ARTE TINITICA.

L'arte dell'Egitto anteriore a Mene. — L'arte tinitica e i suoi avanzi; l'architettura: fortezze, palazzi, templi, tombe. — Vi si ritrovano i principi e le forme che, sviluppati nel corso dei secoli, daranno all'arte egizia la sua fisionomia originale. — L'arte memfitica si sviluppa al suo contatto 1

CAPITOLO II

L'ARTE MEMFITICA.

Raggiunge il suo apogeo sotto la IV, V e VI dinastia. — L'architettura: case, palazzi, mastabe e piramidi. — Cappelle funerarie e templi. — La pittura e la scultura. — La decorazione delle tombe e dei templi considerata come un tutto. — I bassorilievi e le statue. — Le arti minori 26

PARTE SECONDA

L'ARTE TEBANA

CAPITOLO I

LA PRIMA ETÀ TEBANA DALLA XI ALLA XVII DINASTIA.

L'arte della prima età tebana: l'architettura civile, religiosa, funeraria. — La pittura comincia a separarsi dalla scultura, almeno nelle tombe. — Le scuole provinciali di scultura: la scuola tebana, la scuola ermopolitana, la scuola tanitica. — Le arti minori: l'oreficeria . . 96

CAPITOLO II

LA SECONDA ETÀ TEBANA DALLA XVIII ALLA XXI DINASTIA.

Rinascenza dell'arte al principio della XVIII dinastia. — Il tempio e i suoi diversi tipi: il semispeco e lo speco. — I laboratori reali della pittura e della scultura a Tebe e nelle provincie; la decorazione dei templi e degli ipogei. — L'oreficeria, la gioielleria e le arti minori 125

PARTE TERZA

L'ETÀ SAITICA E LA FINE DELL'ARTE EGIZIA

L'architettura presso i saiti: il tempio tebano si trasforma e giunge al tipo tolemaico e romano. — La pittura e la scultura. — Le arti minori: il loro sviluppo sotto l'influenza delle concezioni greche. — La morte dell'arte egizia 213

INDICE ALFABETICO 301

INDICE DELLE ILLUSTRAZIONI 310

(RECAP)

Digitized by Google

ERRATA

Pag. 47, linea 2, correggere il testo così:

« .... a Sahurija e a Nausirrija. Propilei costruiti a piè « dell'altipiano (fig. 81) vi davano accesso, poi si perve- « niva per mezzo di una rampa saliente al corpo dell'abi- « tato, le cui disposizioni variavano: a Sahurija (fig. 82), « per esempio, vi era un corridoio oscuro, poi un cortile « a portici, poi un insieme complicato di cellette o di ma- « gazzini, e, dissimulata nel fondo, la stele in forma di porta « chiusa dove si celebravano gli uffici del re defunto. Era « un tempio, etc. ».

Pag. 46, fig. 81, leggere: « Piano dei propilei di Nau- « sirrija (da L. Borchardt) ».

Pag. 15, linea 33: invece di *duqaf* leggere *auqaf*.

Pag. 101, linea 35, correggi così:

« I particolari non si distaccano più dei Faraoni dalle « mode del luogo: mastabe del vecchio tipo, nella necro- « poli, ... ».

Pag. 203, linea 41, correggi: « .... le statuette di uffi- « ciali che si trovano a Berlino (fig. 394) .... ».

Digitized by Google

PREFAZIONE

L'ARTE in Egitto è, come il resto della sua civiltà, prodotto del suolo africano. Se le accadde di chiedere idee o mezzi di espressione ai popoli coi quali i Faraoni la misero in contatto, i suoi prestiti non furono dapprima abbastanza importanti per esercitare un'influenza durevole sulla sua costituzione: dopo pochi anni ne assimilava la sostanza in modo così completo che nulla sembrava fosse venuto dal di fuori a turbare la sua omogeneità, sia pure transitoriamente. Solo sul tardi, quando la razza della quale aveva così bene espresso e tradotto il pensiero cominciò a piegare sotto il peso dei suoi cinquanta e più secoli d'esistenza, essa cadde insieme e le venne meno la forza per difendere utilmente le sue tradizioni antiquate contro le nuove concezioni del bello che le portavano razze più giovani.

Non ho voluto ricercare a lungo quel ch'essa fu nella sua prima infanzia, pensando che il lettore mi avrebbe scusato se, disponendo di uno spazio limitato, ne avessi consacrato il meno possibile alle origini dubbiose: del resto, io credo, contro certuni, che non si possa, senza far abuso di parole, trattare come arte le immagini grossolane con le quali ogni popolo nascente si sforza di riprodurre gli oggetti o gli esseri che scorge intorno a sè e le idee che gli suggeriscono. L'ho dunque presa già quasi adulta, al varcare dell'età incerta; ho indicato da quali principi religiosi e sociali procedeva dal tempo delle dinastie tinitiche, poi ho tentato determinare i momenti successivi del suo sviluppo attraverso le epoche seguenti. Si è immaginato, a torto, che fosse rimasta una nella sua produzione dal principio alla fine e che la si ritrovava identica a sè stessa in ogni parte del territorio, con le differenze di fattura che risultano dalla maggiore o minore abilità dell'artista. Ho mostrato come, attingendo dovunque a un fondo comune di idee generali, ne aveva variate le manifestazioni da un luogo a un altro, in modo da suscitare in linee parallele scuole indipendenti, la cui attività si accelerava o rallentava secondo la diversa fortuna delle città dove risiedevano: scuola tinitica, memfitica, tebana, ermopolitana, tanitica, scuole secondarie del Said o del Delta. La lista è ancora mal stabilita e non sono riuscito a distenderla compiuta per l'architettura,

Digitized by Google

per mancanza di documenti provinciali in numero sufficiente, ma è quasi finita per quel che riguarda la pittura e la scultura. Non solo se ne possono determinare i caratteri principali, ma ce ne sono alcune, quale la tebana per esempio, i cui destini si seguono facilmente dalla XI dinastia fin sotto i Cesari; si conta a migliaia quel che sussiste di essa e ogni giorno apporta scoperte che ci permettono di colmare le lacune della nostra scienza a suo riguardo e di precisarne le parti già note.

In questo volume ho messo abbastanza del mio e molto degli altri. Lasciamo da parte quelli che scrissero quando l'Egitto era per i moderni un volume sigillato. Benchè Champollion abbia avuto fin dal principio idee assai giuste sulla natura dell'arte egizia e ne abbia gustate pienamente le qualità, l'ammirabile Emanuele de Rougé fu il primo a definirne scientificamente i caratteri, poi ad abbozzarne la storia nella sua *Notice* del 1854 sui monumenti del Louvre (*Œuvres diverses*, t. III, p. 36-40) e nel suo rapporto del 1851 (*Œuvres diverses*, t. II, p. 213-246). Mariette, redigendo nel 1864 il suo Catalogo del Museo di Bulaq, mise in rilievo molti caratteri che il suo maestro non aveva pensato di notare, ma il resto della scuola, assorbito dal deciframento dei testi, non si avventurò nella via che essi avevano aperta e durante parecchi anni gli amatori e gli archeologi classici non fecero che seguirveli. Charles Blanc (*Voyage dans la Haute-Egypte*, in-8°, Parigi, 1870, e *Grammaire des Arts du dessin*, 6ª ediz., in-8°, Parigi, 1886), il Conte du Barry de Merval (*Etudes sur l'Architecture Egyptienne*, in-8°, Parigi, 1873), Soldi (*la Sculpture Egyptienne*, in-8°, Parigi, 1876), Marchandon de La Faye (*Histoire de l'Art Egyptien d'après les Monuments*, in-4°, Parigi, 1878), Pierrot-Chipiez (*Histoire de l'Art dans l'Antiquité, l'Egypte*, in-8°, Parigi, 1880), Goodyear (*Grammar of the Lotus*, in-4°, New-York, 1891), Lübke-Semrau (*Die Kunst des Altertums*, 14ª ed., in-8°, Erlangen, 1908), Springer-Michaelis (*Handbuch der Kunstgeschichte*, 8ª ed., in-8°, t. I, Strasburgo, 1907), Sybel (*Weltgeschichte der Kunst im Althertum*, 2ª ed., in-8°, Marburgo, 1903), Wœrmann (*Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker*, in-8°, t. I, Berlino, 1903). Tuttavia gli egittologi avevano finito per entrare in lizza, Maspero (Rayet, *Monuments de l'Art antique*, in-f°, t. I, 1879-1883 e *Archéologie Egyptienne*, in-8°, Parigi, 1887), Flinders Petrie (*Egyptian Decorative Art*, in-8°, Londra, 1895), Georges Foucart (*Histoire de l'ordre lotiforme*, in-8°, Parigi, 1897). Naville insistette sulla parte che la preoccupazione dell'utile aveva avuto nella formazione dei tipi in scultura e architettura (*L'Art Egyptien*, in-8°, Parigi, 1907), mentre Bissing (*Einführung in der Geschichte der ægyp-*

Digitized by Google

tischen Kunst von der ältesten Zeiten bis auf den Römern, in-8°, Berlino, 1908) condensava in un manuale i risultati dei suoi lunghi studi. Nell'intervallo Steindorff aveva preparato per i curiosi che visitano ogni anno il Nilo un riassunto sostanziale delle nostre conoscenze sul soggetto (Bædeker, *Guide du Voyageur*, ed. franc., in-8°, Lipsia, 1908) e Spiegelberg, riprendendo una teoria di de Rougé e del Mariette, si era dato a dimostrare l'esistenza di un'arte popolare meno compassata di fattura dell'arte ufficiale (*Geschichte der ægyptischen Kunst*, in-8°, Berlino, 1903): in verità, non c'è distinzione fra le due, ma gli stessi artisti godevano di una libertà più o meno estesa secondo la natura dei motivi che trattavano e la condizione sociale dei personaggi che li ritraevano.

Mi sono attenuto, quanto mi fu possibile, a fare giudizi o dare solamente le figure di quello che avevo veduto e toccato e la fortuna che ho avuto di dirigere a due riprese il Servizio delle Antichità mi ha singolarmente facilitato il compito. Sarebbe ingiusto ed ingrato non segnalare qui le raccolte d'incisioni e di fotografie, in nero o in colori, dei monumenti per cui ci era rifiutato l'accesso, sulle quali tanti di noi e io stesso abbiamo dovuto studiare. I rilievi architettonici della Commissione francese hanno perduto poco del loro valore e non si stimeranno mai troppo le opere di Caillaud, di Gau, di Champollion, di Rosellini. I *Denkmäler* del Lepsius hanno servito ai filologi e agli archeologi più che agli storici dell'arte. Weidenbach, che ne disegnò le tavole con i suoi allievi, ebbe l'idea malaugurata di creare, per rendere i bassorilievi e le pitture, serie di spolveri che copiò e ricopiò in seguito con modificazioni leggerissime, da un capo all'altro dell'opera: come meravigliarsi allora se i critici, ritrovando gli stessi personaggi trattati nella stessa maniera dei tempi memfitici sino ai secoli della dominazione romana, hanno accusato l'arte egizia di monotonia? Prisse d'Avennes, con più calore e più pieghevolezza nel suo disegno, ha anch'esso troppo stilizzati i suoi modelli nella *Histoire de l'Art Egyptien*. A lato di questi, possiamo chiamarli sistematici, i fassimili di Champollion e di Rosellini devono solo fare legge, quando dobbiamo apprezzare i monumenti che vennero mutilati o distrutti: per gli altri si possono consultare sia i *Voyages en Egypte* di Maxime Ducamp (in-folio, Parigi, 1852) e di Mariette (in-folio, Cairo, 1878), sia le fotografie che Banville prese sui luoghi con Emmanuel de Rougé (in-folio, Parigi, 1868), l'*Egypte et la Nubie* di Béchard (in-folio, Parigi, 1887), gli album di Mariette (*Album du Musée de Boulaq*, in-folio, Cairo, 1872), di Borchardt (*Kunstwerke aus dem ægyptischen Museum zu Cairo*, in-folio, Cairo,

Digitized by Google

1908), di Capart (*l'Art Egyptien*, in-4°, Bruxelles, 1909) e soprattutto l'atlante incomparabile che Bissing termina di pubblicare per la casa Bruckmann (*Denkmäler ægyptischer Skulptur*, in-folio, Monaco, 1906-1911). Il Museo del Cairo si è imposto di riprodurre, nei volumi del suo *Catalogue général* (in-4°, Cairo, 1900-1911), tutti gli oggetti delle sue collezioni che offrono interesse all'artista e allo storico e quello di Berlino ci ha dato una scelta preziosa dei monumenti che possiede (*Ægyptische und Vorderasiatische Altertümer aus den königlichen Museum zu Berlin*, in-folio, Berlino, 1897); ma le ricchezze del British Museum, del Louvre, di Torino, di Leida sono state ancora poco sfruttate e quante meraviglie l'Egitto non espone, dinnanzi alle quali i visitatori e i dotti passano indifferenti?

Oggi, pertanto, l'arte egizia non è più dominio di qualche privilegiato. Gli artisti, pittori, architetti, scultori, in principio ciechi ai suoi meriti, hanno finito, in questi ultimi anni, per scorgerli e sentirli vivamente: l'ammirazione che loro ispira si accresce a misura che hanno l'occasione di studiarli più da vicino. I letterati e il pubblico ordinario sono ancora sbalorditi per la stranezza di certe sue convenzioni e passerà tempo prima che le stimino quanto valgono. Questo piccolo libro, dove i suoi destini sono ritracciati tanto chiaramente e così compiuti quanto era in me di fare, deciderà quelli che la disconoscono a comprenderla se non ad amarla?

Digitized by Google

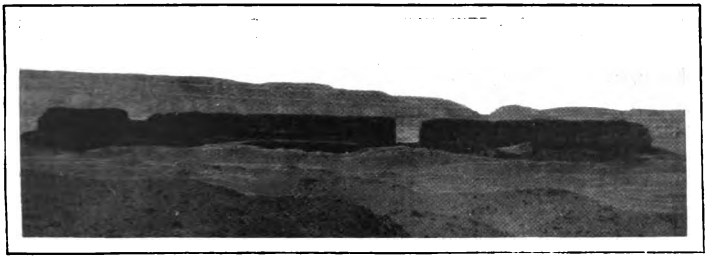


FIG. 1. — LA SCIUNET-EZZEBIB DI ABIDO. — TIPO DI FORTEZZA TINITICA.

PARTE PRIMA

GLI INIZI DELL'ARTE IN EGITTO

CAPITOLO I

L'ARTE TINITICA

L'ARTE DELL'EGITTO ANTERIORE A MENE. — L'ARTE TINITICA E I SUOI AVANZI; L'ARCHITETTURA: FORTEZZE, PALAZZI, TEMPLI, TOMBE. — VI SI RITROVANO I PRINCIPI E LE FORME CHE, SVILUPPATI NEL CORSO DEI SECOLI, DARANNO ALL'ARTE EGIZIA LA SUA FISIONOMIA ORIGINALE. — L'ARTE MEMFITICA SI SVILUPPA AL SUO CONTATTO.

Le tombe più antiche, quelle che sono anteriori alla storia, non ci hanno reso, fino ad oggi, nulla che provi uno straordinario sviluppo del senso artistico presso i primi Egiziani. Gli oggetti, che escono dalle loro camere, attestano un gusto per l'ornamento, per le armi, per gli utensili decorati eguale, ma non superiore, a quello che si osserva presso la maggior parte delle nazioni semicivilizzate: sono stoviglie di colore, verniciate o smorte, nude o cariche d'ornamenti incisi o dipinti; una suppellettile di pietra o di legno; una minuteria di ciottoli screziati; di conchiglie tagliate o brute, di osso, d'avorio, di paste vetrose, di metalli preziosi; infine di figure di uomini o di animali; le une adatte agli usi domestici, come le tavolozze per il belletto, le altre riservate al culto funerario. Le persone e le cose rappresentate sui vasi non vi sono raggruppate metodicamente in registri sovrapposti, ma sono ripartite sulla superficie

Digitized by Google

senza ordine, a piacere del disegnatore: qua una casa, là una bestia, una palma, un battello, alcuni pesci. Vi si nota una certa facilità a cogliere le forme viventi e una destrezza naturale a tradurne, con il disegno e la plastica, le attitudini e i movimenti; ma niente vi sostiene il paragone con le sculture o le pitture che i contemporanei dell'età della renna eseguivano nelle caverne dell'odierne Francia e Spagna.

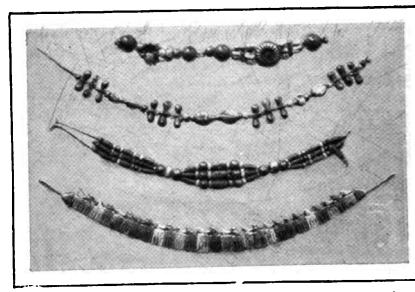


FIG. 2. — I BRACCIALETTI DI ABIDO.
(*Museo del Cairo*). (*Fot. E. Brugsch*).

E pertanto, quando si passa da queste produzioni senza data precisa a quelle delle dinastie storiche, s'incontrano migliaia di oggetti e di monumenti la fattura dei quali valse agli Egiziani, tra i popoli d'Oriente, un posto eminente nell'arte. Dove testè si avevano gli abbozzi di apprendisti laboriosi e i rudimenti di una pratica incerta di sè stessa, sorgono bruscamente, quasi senza transizione apparente, opere magistrevoli e una tecnica compiuta nei suoi particolari. Se ne deve concludere che, tra le due arti, razze venute da fuori si fossero sovrapposte agl'indigeni, portando loro una concezione del bello e un'attitudine a tradurla, che questi non avevano posseduto? In fondo, è poco probabile che una subitanea fioritura d'arte abbia avuto luogo in seguito a una invasione straniera; e se ci mancano i monumenti per segnare l'evoluzione naturale del genio egizio, siamo tuttavia costretti a riconoscere, negli artisti dell'età tinitica, la stessa ispirazione e gli stessi processi delle generazioni che li prece-

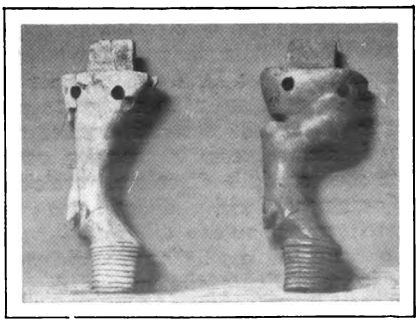


FIG. 3. — PIEDI DI LETTO E DI SGABELLO IN AVORIO.
(*Museo del Cairo*). (*Fot. E. Brugsch*).

Digitized by Google

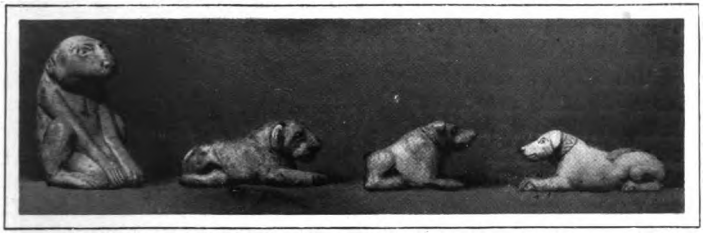


FIG. 4. — FIGURINE DI ANIMALI, SCIMMIA, LEONE, CANI.
(*Museo del Cairo*). (*Fot. E. Brugsch*).

dettero. La loro gioielleria aveva conservato le tradizioni del passato e ne ritraeva gli effetti suoi più felici. Lo provano i quattro braccialetti scoperti dal Petrie nella necropoli di Abido (fig. 2) con le piastrine alternativamente in oro inciso o in turchese o in vetro azzurro chiaro, le perle o le goccio'e d'ametista sfaccettata e quel fioretto in oro cesellato del quale i nostri orefici invidierebbero la delicatezza. Altrettanto direi della suppellettile e degli utensili domestici: piedi di letto o di sgabello in avorio o in legno (fig. 3), figurine di leoni, di scimmie, di cani (fig. 4), di pesci, in cristallo o in pietra, statuette di prigionieri o di schiavi, tavolette in osso sulle quali erano state tracciate a punta gli episodi principali dei funerali regi (fig. 5), cilindri carichi di leggende geroglifiche o di emblemi divini, teste di mazze. Da per tutto si distinguono le idee e le convenzioni del passato, con questa differenza che quanto era puro istinto al principio ora diviene il risultato di una volontà riflessa. Artigiani o artisti, la esperienza di un numero sconosciuto di generazioni aveva loro inse-

FIG. 5. — LA TAVOLETTA DI AHAU.
(*Museo del Cairo*). (*Fot. E. Brugsch*).

Digitized by Google

gnato a disbrigare a poco a poco le linee principali dei modelli, a fermarne i contorni, a semplificarne i rilievi, a coordinarne i movimenti o le pose. Prediligevano i gesti lenti e tranquilli. Se la natura degli oggetti trattati, corse religiose, caccie, battaglie, assalti di città, inseguimento di nemici, li obbligava a esprimere azioni violente o rapide, si ingegnavano ad attenuarne le durezze o gli sbalzi. Si comprende, senza bisogno d'insistervi, quanti tentennamenti e saggi preliminari supponga un'arte così ben regolata. I suoi elementi, malgrado le divergenze esteriori, sono quegli stessi che gli antenati avevano scelti e usati dagli inizi; ma l'operaio li aveva tanto e sì lungamente maneggiati che, a forza di pratica, era giunto a ridurli in sistema, sostituendo così all'osservazione diretta della natura l'uso costante di schemi decorativi o di formule calcolate nel laboratorio.

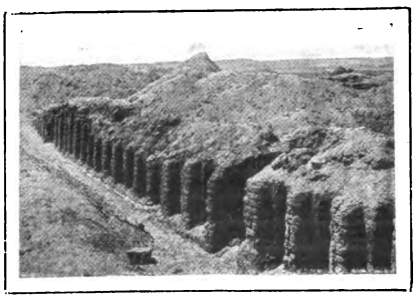


FIG. 6. — LA FACCIATA SCANALATA DELLE FORTEZZE E DELLE TOMBE TINITICHE. (*Da Garstang*).

Questa impressione che si sprigiona dalle arti industriali è confermata dai monumenti più rari delle arti maggiori: architettura, scultura e pittura. Poco ci è pervenuto dell'architettura militare o civile, come pure della religiosa: le rovine di un castello fortificato a Ieraconpoli, in Abido (cfr. fig 1), o in due o tre borgate del Said; e incidentalmente vediamo, sulle tavolette cerimoniali o nella scrittura geroglifica, le immagini di parecchi templi antichissimi (cfr. fig. 8). Le fortezze, o, per meglio dire, i castelli dove risiedevano i baroni e i re, sono vasti parallelogrammi in mattoni secchi, le muraglie dei quali talvolta si susseguono liscie e senza ornamenti da un angolo all'altro, talvolta si dividono in riquadri dove gli strati si alternano orizzontali o concavi, talvolta infine sono incavate verticalmente da scanalature prismatiche (fig. 6). La porta principale è relegata d'ordinario all'estremità di uno dei lati lunghi, in un massiccio di mattoni tanto spesso da affrontare la zappa e l'ariete (fig. 7). I privati abitavano fabbriche di macera o di mattoni secchi, simili a quelle dei *fellahin* moderni e come quelle raramente sormontate da un primo piano. I templi erano cellette isolate, di

Digitized by Google

variabili dimensioni, ma sempre esigue, costruite su di un letto di sabbia riportato, alla estremità di un vestibolo rettangolare che aveva per limite un muro basso o un ordine di piuoli; due aste di pennoni si drizzavano davanti all'entrata e l'emblema del dio posava sul tetto o sopra un palo nel mezzo della cinta (fig. 8). La cella consisteva, in origine, in quattro bastoni di legno legati con graticci intonacati di terra; la porta era chiusa con un battente di legno o con una stuoia ricadente. Il tetto, in certi casi, era piatto, con o senza cornice; il più sovente, descriveva d'avanti in dietro una curva speciale, il cui disegno persistette dopo che l'edicola in materiali leggieri divenne un naos in legno (fig. 9) o in pietra coperta di iscrizioni e di scene geroglifiche (fig. 10). Si aggiunsero, ben tosto, a questo ricetto altre capanne ove alloggiare gli dèi amici, i sacerdoti, le offerte, e il tutto, disposto simmetricamente in una cinta comune, costituì un *castello divino* analogo al castello dei principi. Più tardi infine, gli dèi, scontenti di una dimora così povera, reclamarono muri spessi di mattoni e pietra per le soglie delle porte, per gli architravi, per gli stipiti, per le basi delle colonne; poi si sostituì ai mattoni il calcare o l'arenaria, con il granito per il contorno delle aperture e le capanne caduche di altre volte di-

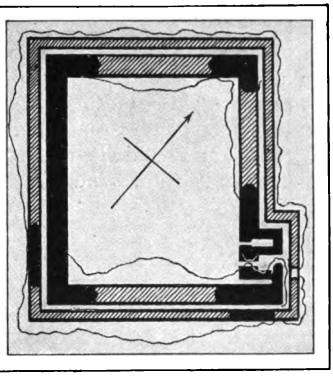


FIG. 7. — PIANO DELLA FORTEZZA DI COM-EL-AHMAR. (*Da Quibell*).

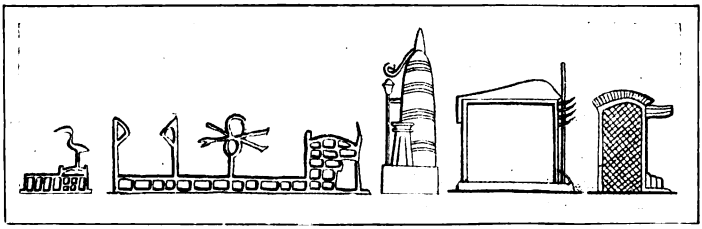


FIG. 8. — FORME DIVERSE DI CAPPELLE E DI TEMPLI ARCAICI.

Digitized by Google

vennero *case d'eternità*, ma senza cambiare le linee maestre del piano primitivo. I frammenti che noi possediamo del tempio consacrato agli dèi di Ieraconpoli provano che la trasformazione era molto avanzata già sotto la III dinastia. Essi appartenevano a una porta in granito rosa, e le loro faccie esteriori erano rivestite di leggende reali (fig. 11) e di bassorilievi che furono cancellati in una delle ricostruzioni dell'edificio. Dal contorno del martellamento, s'indovina che il sovrano vi adorava la divinità con il cerimoniale al quale i monumenti dell'era tebana ci hanno accostumato.

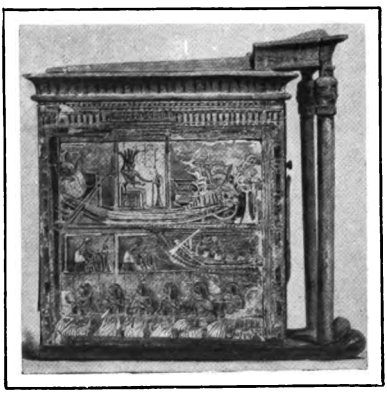


FIG. 9. — NAOS DI LEGNO.
(*Museo di Torino*). (*Fot. Lanzone*).

Come i templi, le tombe dell'età tinitica conservavano le disposizioni principali dell'età anteriore, in Abido, a Nagada, a Ieraconpoli, da per tutto ove furono scoperte. La più celebre, quella di Nagada (fig. 12), non appartenne, come si è potuto credere, al Mene che fondò l'impero egizio, nè a qualche Mene quasi contemporaneo di quello; essa riparava la mummia di un signore senza nome, al quale obbediva una parte della pianura tebana. Immaginate un rettangolo, lungo 54 metri, largo 27, orientato sulla diagonale da settentrione a mezzogiorno. Si compone intieramente di mattoni crudi, cementati e intonacati con limo, senza latte di calce o pittura. Le faccie esteriori offrivano, in origine, la decorazione usuale di scanalature verticali e il piano interno comportava la presenza di una grande sala separata dal muro di cinta per mezzo di un corridoio stretto, e divisa in cinque scompartimenti che si allineano sull'asse principale. Il morto riposava nella camera di mezzo e la suppellettile era stata ammucchiata, parte sul suolo attorno a lui, parte nelle altre quattro stanze. Una volta riempite, queste erano state murate, poi il corridoio all'intorno ritagliato in cellette nelle quali si era ammonticchiato il soprappiù delle provvigioni; dopo di che l'entrata era stata sbarrata e mascherata la decorazione esteriore con un rivestimento di mattoni imbiancati alla calce. Le tombe dei Faraoni tiniti

Digitized by Google

scavate da Amélineau a occidente di Abido, e da Garstang a Recacna e a Beit-Challaf (fig. 13-14), non sono tutte disposte in modo eguale, ma taluna tra esse affetta vagamente una forma di navicella più larga al centro che alle due estremità, tal'altra era pavimentata e rivestita di legno, e le loro superfici esteriori non offrivano nè sporgenze, nè rientranze. Non meno di quella di Nagada esse derivano dallo stesso tipo, e considerandole all'ingrosso si è colpiti dalle rassomiglianze che

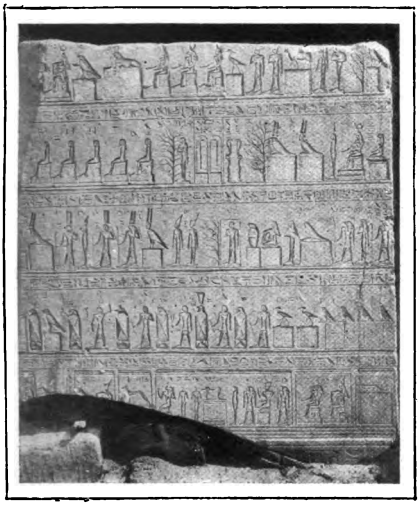


FIG. 10. — PARETE DEL NAOS DI SAFT-EL-HINE. (*Museo del Cairo*). (*Fot. E. Brugsch*).

vi si scoprono con le fortezze di Abido e di Ieraconpoli. Come queste, possono avere fronti scanalate da nicchie prismatiche; contengono magazzini di provvisioni e alloggi riservati al capo, le porte si dissimulano nel luogo meno accessibile e dopo la deposizione del cadavere sono condannate a restar chiuse come si barricavano quelle della piazza forte nell'ora del pericolo (fig. 14). Così, la stessa intenzione aveva presieduto alla costruzione delle une e delle altre. Come la fortezza era la residenza del barone o del sovrano vivente, il castello nel quale teneva la sua corte durante la pace e dove attendeva a

FIG. 11. — STIPITE DI PORTA DEL TEMPIO DI COM-EL-AHMAR. (*Museo del Cairo*). (*Fot. E. Brugsch*).

Digitized by Google

porte chiuse l'attacco dei nemici in tempo di guerra, egualmente la tomba era reputata il castello del barone o del sovrano morto, dove si fortificava per la eternità al riparo degli oltraggi dell'uomo e degli anni. Se si pensa che il tempio è anche un castello, il castello del dio, si dovrà convenire che l'unità del termine denota qui la unità del concetto e, di conseguenza, che il modo di vivere del signore o del Faraone, al di qua e al di là dei funerali, era identico a quello degli dèi. La tomba monumentale in principio venne riservata alle sole persone abbastanza potenti per procurarsela: ai capi di tribù, ai principi dei nòmi, ai grandi ufficiali della corona, ai re; il privilegio ch'essa loro conferiva si allargò più tardi con l'accrescimento delle fortune e si estese, vedremo ben tosto a quali condizioni, a quelli del popolo che le ricchezze, o il favore del signore, incoraggiavano a esigere il lusso di una sopravvivenza indipendente.

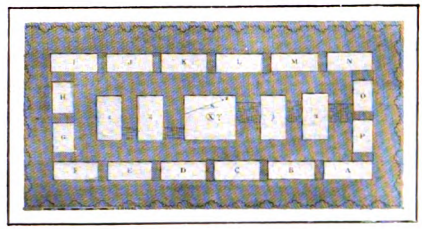


FIG. 12. — PIANO DELLA TOMBA DI NAGADA.
(*Da Morgan*). (*Fot. Hachette*).

Le pareti interne sono nude il più sovente, ma i sacerdoti, o le genti della famiglia, immagazzinavano nel sotterraneo e nelle

FIG. 13. — TOMBA REALE DI BEIT-CHALLAF.
(*Fot. Garstang*).

sale attigue l'apparato funebre: i mobili, le provvigioni, i simulacri più o meno grossolani del morto e dei servi che si spedi-

Digitized by Google

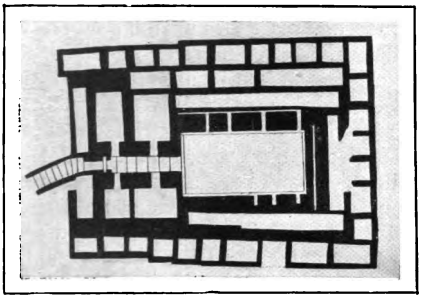


FIG. 14. — PIANO DELLA TOMBA. (*Da Garstang*).

vano con lui all'altro mondo. Questi erano là, numerosi, ciascuno nell'attitudine del suo grado o della sua funzione: il signore assiso o in piedi per ricevere l'offerta, i servi occupati a prepararla o a servirla, macinando il grano (fig. 15), rimenando la pasta, facendo la birra, impeciando l'anfora prima di versarvi il vino (fig. 16), intenti a tutti i doveri della casa, inanimati in apparenza, ma pieni della vita latente che la virtù dei riti aveva loro insufflato. A poco a poco tuttavia l'istinto che aveva spinto gli Egiziani delle prime età a ornare le stoviglie, trascinò quelli dell'età arcaica a istoriare i muri per applicarvi i personaggi, le figure dei quali in modelli scolpiti erano state fino allora sparse sul suolo, mute dapprima, poi accompagnate da certe leggende ove ne erano descritti gli atti, i discorsi, i nomi, i titoli che ne costituivano lo stato civile e ne autenticavano i diritti alla vita postuma. L'esempio più antico è stato scoperto da Quibell a Com-el-Ahmar. I motivi non vi sono ancora disposti in registri, in fila, in un ordine metodico, ma come quelli dei vasi, sono sparsi quasi a caso sul campo del quadro. Sono d'altronde pupazzetti ottenuti all'ocra rossa, con tratto maldestro e simili a quelli coi quali i nostri fanciulli

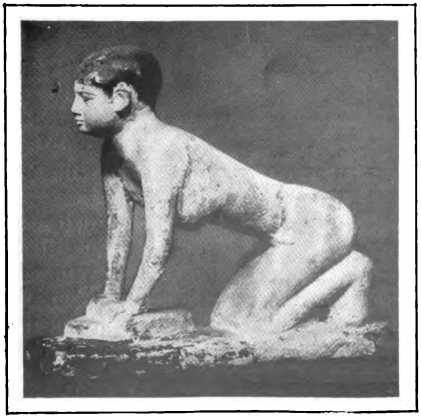


FIG. 15. — DONNA CHE MACINA IL GRANO. (*Museo del Cairo*). (*Fot. E. Brugsch*).

Digitized by Google

illustrano i margini dei libri, senza riguardo alla forma e alla proporzione. Vi si vedono (fig. 17) l'accampamento o il villaggio sull'orlo del deserto, le gazzelle o gli orici pascenti o correnti nella pianura o collocati in vedetta sulla punta di una roccia, uomini armati di bastoni da getto o di mazze, che seguono una pista o che lottano con le iene, tutto quello che è, agli occhi d'un cacciatore, l'ideale dell'esistenza felice o del paradiso senza eguale. Il nobile signore che ha ordinate queste pitture o l'artista che le ha imbrattate non immaginavano il paese dei mani differente da quello dei viventi, ed essi credevano che la miglior maniera d'aprirne l'accesso era ancora quella d'introdurne la pittura nella tomba in vicinanza del cadavere. Facendo questo traevano la conseguenza di un domma famigliare a tutti i semibarbari: chi inventa o copia una figura qualsiasi, crea d'un tratto un essere e, se gli impone in seguito il nome di un uomo, di un animale, o di un oggetto, gli lega una particella d'anima rubata a quella dell'originale. La vita della creatura fittizia si estingue contemporaneamente a quella del prototipo, ma egli può prolungarla e prolungar sè stesso grazie all'impiego degli incantesimi; egualmente quella si propaga per forza loro a tutti i ritratti di un individuo che se ne modellano dopo la morte. Le statue in pietra o in legno supplivano al corpo vero del padrone o dei servi, quando venivano a mancare e, fissando su sè una porzione di doppio, garantivano la perpetuità di questo, finchè non venissero distrutte. La decorazione della tomba procurava effetti identici: impediva l'annientamento dei servi e delle cose che riproduceva e li obbligava a concorrere alle comodità del padrone fino a che sussistessero, sulle mura, sue traccie.

Fig. 16. — Servo che impecia l'anfora. (*Museo del Cairo*). (*Fot. E. Brugsch*).

Insomma, tutte le forme dell'arte: architettura, scultura, pittura, tendono non alla ricerca disinteressata del bello, ma all'attuazione dell' utile. Le tre categorie nelle quali gli esseri ragionevoli sono ripartiti: i vivi, i morti, gli dèi, provavano al-

Digitized by Google

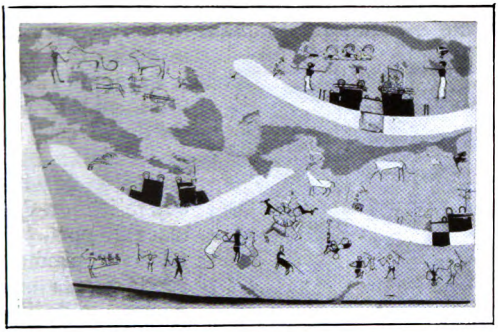


FIG. 17. — PITTURE DI COM-EL-AHMAR.
(*Da Quibell*).

l'estremo lo stesso bisogno di durare. Verso questo fine esse avevano teso le più potenti energie dello spirito e lo sforzo fatto per raggiungerlo impresse alle arti un carattere speciale. Anzi tutto, regolò la scelta del materiale. Gli uomini, gli anni dei quali, per numerosi che siano, contano appena un istante comparati ai secoli senza numero dei morti e degli dèi, si contentavano di materiali leggeri, la terra, il legno, le pietre tenere e, se ammettevano i metalli, era, più che per la loro indistruttibilità, per il diletto del colore, per la finezza della tessitura, per la duttilità, per il prezzo. I Faraoni più ricchi non sdegnarono abitare sotto mattoni crudi, sotto tetti sostenuti da colonne di legno, tra soffitti e pavimenti spalmati di pitture fragili: basta che il palazzo resistesse fino al loro ultimo giorno, poco ne importava la rovina appena fossero dispariti. Altrimenti accadeva per la abitazione destinata ai morti o agli dèi: bisognava che la sua longevità rivaleggiasse con la loro e non raggiungevasi questo risultato che a condizione di ricorrere agli elementi più solidi. Si costruirono dunque le tombe e i templi in calcare o in pietra arenaria scelta, ovvero in granito o in breccia della montagna arabica, che tuttavia si riservavano d'ordinario alle porte, alle soglie e alle parti

FIG. 18. — IL TEMPIO DI CHONSU A CARNAC.
(*Fot. Beato*).

Digitized by Google

della costruzione, per il passaggio frequente dei fedeli o delle pompe religiose, esposte a deteriorarsi rapidamente: fu pretesto a panegirici per i Faraoni l'aver eretto ai loro padri divini case in *pietre eterne*. Ma, poichè la densità e la resistenza dei blocchi non potrebbero produrre, da sole, la longevità dell'edificio, si ebbe cura di scegliere, tra le forme architettoniche, quelle la cui posizione era più stabile: la piramide, la mastaba, il tempio a piano regolare, posato in terra solidamente in condizioni tali d'equilibrio che solo la mano dell'uomo o gli assalti del fiume hanno potuto rovesciarlo: il tempo s'è mostrato senza dente contro di esso. I rilievi con i quali lo si ornò furono, d'altra parte, o tenuti molto bassi, o incavati, ciò che diminuiva il pericolo degli urti e li proteggeva contro le mutilazioni accidentali. Non s'interdisse alle fortune mediocri legno per le statue e per i gruppi divini e funerari; ma, quando la ragione dell'economia non vi si oppose, fu preferito il calcare, o l'arenaria, l'alabastro, lo schisto, il granito, il serpentino, il diorite e chi non ne aveva sotto mano, inviava a prenderne in fondo ai deserti. E anche allora, si sceglieva una delle tre o quattro pose che sembravano essere le meno fragili: si rappresenta-

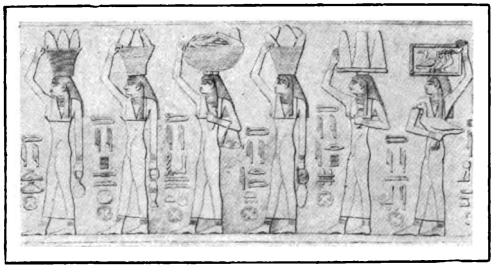


FIG. 19. — LE DOMESTICHE DI TI PORTANTI L'OFFERTA.

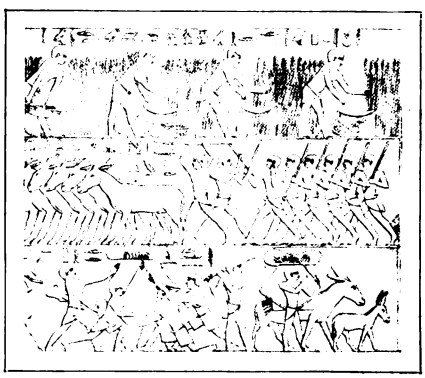


FIG. 20. — LA MIETITURA E IL TRASPORTO DEI COVONI NELLA TOMBA DI TI.

Digitized by Google

vano assise su di un cubo pieno o su una sedia a spalliera dritta, ovvero in piedi: gambe giunte, braccia incollate al corpo, dorso e testa aderenti a una lastra verticale. La necessità di far cose solide pigliava il sopravvento su ogni altra considerazione, presso lo scultore come presso l'architetto.

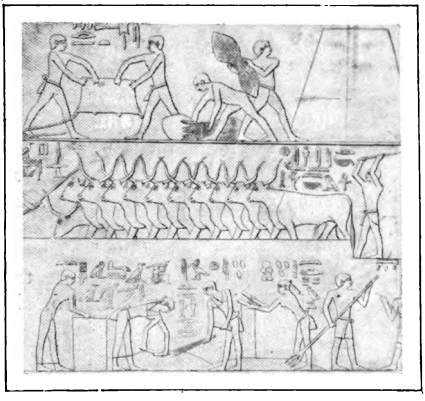


FIG. 21. — AMMUCCHIAMENTO, SGRANATURA, SPULATURA DEL GRANO NELLA TOMBA DI TI.

Questo impresse alle loro opere un'unità e, confessiamolo di buona fede, un'uniformità di invenzione e di esecuzione costante. Le stesse derogazioni che sembrano doversi notare al principio determinante derivano da esso e lo confermano, quando vengano studiate con attenzione. Se, difatti, la tomba e il tempio, rispondendo agli stessi bisogni, si compongono, nell' insieme, degli stessi elementi del castello, conviene tuttavia che siano accomodati esattamente alle condizioni individuali dell'esistenza postuma e della vita divina. Ciascuno conteneva un'abitazione personale, camere per ospiti o per schiavi, magazzini, sale d'udienza; ma, mentre il dio consente di ricevere i suoi sacerdoti, di mostrarsi al popolo qualche volta, il morto è inaccessibile a tutti e non appare mai più in pubblico, passata l'ora della sua entrata negli appartamenti intimi. Il santuario dunque è collocato in modo che co-

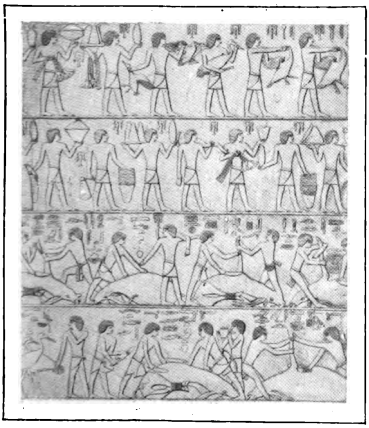


FIG. 22. — LA MACELLAZIONE NELLA TOMBA DI TI.

Digitized by Google

munichi con l'esterno e che l'umanità vivente vi penetri senza intoppo, nei giorni prescritti; la sepoltura, al contrario, non si riapre più dopo che vi è stato deposto il cadavere, e ben tosto, per finire di renderla inaccessibile, la si relega sotto terra, alla estremità di un corridoio o al fondo d'un pozzo che si riempie fino al livello del suolo. Quindi, mentre il tempio, abitato da un essere al quale la propria natura non interdiceva di mescolarsi ufficialmente al mondo, tendeva a spiegarsi e stendersi al sole, la tomba, fuggente il giorno, diminuì sempre più i suoi punti di contatto con l'esterno e finì col non presentargli che una stretta facciata, un riquadro sgrossato bene o male, un vano di porta o un orificio rettangolare tagliato nella roccia. A misura che si operò il cambiamento, si modificò il piano comune.

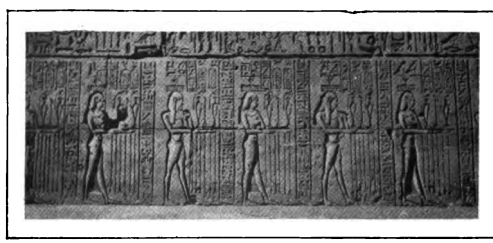


FIG. 23 — I NÒMI CON LE OFFERTE, A EDFU
(*Fot. Beato*).

Come l'abitazione principesca si convertì, da un lato in santuario, dall'altro in sepoltura, le camere degli ospiti, i magazzini, le camere di ricevimento s'alterarono e si aggiustarono alle circostanze. I magazzini, in parte, furono rigettati sui lati e, assimilandosi, in parte, alle camere degli ospiti, divennero con queste i depositi dell'offerta giornaliera e le cappelle delle divinità paredre. Le sale di ricevimento si trasformarono, allora, in sale ipostili o in cortili scaglionati in fila sull'asse maggiore del monumento, tanto più spaziosi quanto più lontani dal penetrale. Così, non più che i cortigiani del Faraone, i devoti del dio avevano facilità per avvicinare questo; pochi erano ammessi nei suoi appartamenti privati, molti si arrestavano nelle sale più o meno vicine a lui, secondo che la gerarchia ve li autorizzava e gli altri non si avanzavano più oltre dei cortili e dell'atrio. Il morto di stirpe non reale, che non aveva un popolo che l'adorasse, ma la famiglia e la clientela del quale erano ne-

Digitized by Google

cessariamente ristrette, non avrebbe saputo come utilizzare sì vasti spazi: una semplice cappella gli bastava e tre o quattro piccole camere, raramente più, sovente meno, gli facevano le veci di magazzino, di salotto, di camere per ospiti, senza che le probabilità d'immortalità diminuissero. Arrivata a questo punto, la diversità tra il tempio e la tomba è tale che tutte le traccie di un'origine comune sembrano essersi cancellate. Che rapporto c'è, a prima vista, tra un monumento come quello di Chonsu (fig. 18) o di Edfu e gl'ipogei tebani dell'epoca saitica? Per comprenderlo chiaramente bisogna abbandonarsi a una lunga serie di deduzioni e di analisi.

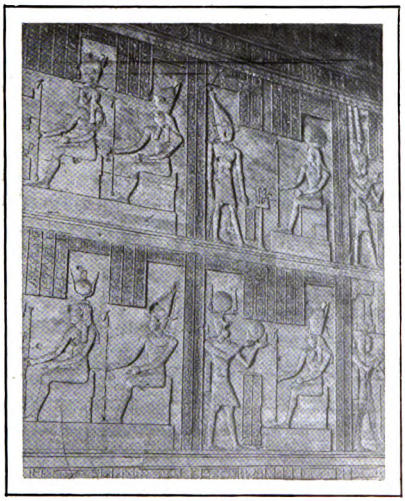


Fig. 24. — Uno dei muri del tempio d'Iside, a File. (*Fot. Beato*).

La difficoltà non è minore quando si tenta di ricondurre la decorazione a un tipo unico; ma, là ancora, le differenze più esagerate si spiegano con la natura delle persone. Dèi o mummie, erano incapaci di sussistere per loro propria energia e sarebbero periti d'inanizione senza l'intervento quotidiano dei viventi. Questi avevano, dunque, istituito loro appannaggi, o, se si preferisce il termine della giurisprudenza musulmana, *duqaf*, che li conservavano in buono stato, purchè ne fossero godute le rendite. Tuttavia era raro che ne traessero profitto per lungo tempo. I discendenti le riprendevano dopo un piccolo numero di anni, ovvero la famiglia si estingueva e l'eredità passava a stranieri che ne ripudiavano i pesi; il fondatore, spogliato del suo avere, subiva le torture lente della fame, prima di soccombere a questa *seconda morte* che annientava, per sempre, quel che la prima aveva rispettato in lui di vitalità. Le statuette sparse nelle camere e le scene svolte sulle pareti delle tombe scongiuravano il danno e più erano state moltiplicate,

Digitized by Google

Fig. 25. — Statua di faccia coi piedi riuniti. (*Museo del Cairo*). (*Fot. E. Brugsch*).

più egli era sicuro di non mancare di alcuna cosa, quando anche tutti i beni veri fossero a lui stati rapiti. Teorie interminabili di uomini e di donne simboleggiavano le sue case, i suoi stagni, i suoi boschi, le sue praterie e gli portavano i fitti (fig. 19), mentre i servi e gli operai della famiglia, occupati ciascuno al loro mestiere, gli fabbricavano i prodotti eterni. Desiderava un po' di pane? Il lavoro compievasi là, davanti i suoi occhi, in simulacro; il grano maturo cadeva a manate sotto la falce (fig. 20); il grano era sgranato, spulato, misurato, versato nei granai (fig. 21), poi i fornai lo tritavano, cuocevano la pagnotta e glie la presentavano. Voleva mangiar carne? Su altri quadri, il toro fecondava la vacca, il vitello nasceva, cresceva, diveniva bue, cadeva sotto le mani dei macellai, che gli tagliavano il collo, raccoglievano il sangue, scorticavano, spezzavano, sceglievano le parti migliori per lui (fig. 22). Gli dèi dovevano meno degli uomini temere la rovina completa che finiva al nulla. Costituito il loro appannaggio, anche se si fosse trovato un empio capace di appropriarsene nel corso dei tempi, non tardava a sopravvenire un benefattore che riparava al danno. Tuttavia non fu stimato inutile assegnar loro, come ai morti, un dominio fittizio che nel bisogno supplisse al reale e si incidevano le figure dei nòmi con le relative rendite (fig. 23), ovvero quelle dei popoli barbari sottomessi all'Egitto. E siccome non potevano essere serviti che dal Faraone o da qualcuno dei suoi, dovunque il concorso di un aiutante inferiore non era indispensabile, non si scorgono, attorno ad essi, sui muri che re e regine, principi e principesse. Inoltre questi nobili personaggi non debbono adem-

Fig. 26. — Statua di faccia che cammina. (*Museo del Cairo*). (*Fot. E. Brugsch*).

Digitized by Google

piere gli obblighi volgari ai quali la parentela del morto era costretta. Sembra che non abbiano bisogno di darsi alcuna pena per aver tutto nell'ambito in cui si muovono, ma che gli oggetti vi sorgano pronti per l'uso: il bue preparato per il sacrificio, l'uccello disposto per l'olocausto, l'acqua, il vino, il latte, l'olio versati per le libazioni, l'incenso acceso per le fumigazioni sacramentali. Niente rassomiglia meno di queste funzioni monotone della vita divina agli episodi svariati della vita umana che abbondano negli ipogei, e pertanto al dio che un caso avrebbe affamato ad un tratto, bastava volgere gli occhi attorno perchè la raffigurazione lo provvedesse di realtà dilettevoli: nel tempio, come nella tomba, la decorazione delle parti ha la sua piena utilità, e, se gli elementi che la compongono differiscono materialmente molto dall'uno all'altra, l'intenzione che li coordina è una come uno il concetto dal quale sono dedotti.

FIG. 27. — STATUA DEL FARAONE MICERINO ASSISO. (*Museo del Cairo*). (*Fot. E. Brugsch*).

Una preoccupazione così incalzante come l'utile, non poteva non pesare gravemente sull'indipendenza dell'arte e dell'artista. Questi, obbligato a mirare, prima di tutto, al bene degli esseri per i quali lavorava, non era libero di abbandonarsi alla ispirazione, nè di allontanarsi dalle regole nelle quali la religione lo imprigionava. Dal momento che la statua era il corpo di un *doppio*, se si augurava che questo *doppio* vi entrasse, era necessario che riproducesse non soltanto la fisionomia e i tratti del modello, ma il contegno e il costume della sua condizione, affinchè nello stato di morte rimanesse quel che la fortuna l'aveva

FIG. 28. — STATUA IN PIEDI CON UN'INSEGNA. (*Museo del Cairo*). (*Fot. E. Brugsch*).

Digitized by Google

fatto quaggiù. Quindi doveva essere insieme il ritratto di un individuo e uno dei tipi della classe alla quale egli apparteneva. Scribi, artigiani, nobili, sacerdoti, Faraoni, dèi, ciascuno aveva la formula precisa, che gli scultori e i pittori erano incaricati di ritrarre in bello, ma della quale non era permesso alterare le linee caratteristiche. Si ammettevano una trentina di pose, in piedi, o riposando (fig. 25) o camminando (fig. 26), seduti (fig. 27), inginocchiati, accoccolati, striscianti, coricati, con cento variazioni nel vestito, nell'acconciatura dei capelli o nelle insegne. Essi si presentano di faccia, così bene che una linea tirata perpendicolarmente a traverso il corpo li divide sempre in due parti eguali e questa *legge di frontalità* fu osservata rigorosamente fino agli ultimi giorni dell'Egitto pagano. La decorazione murale tollerava maggior diversità per la natura degli episodi che le si chiedeva di rendere: ancora c'è modo di distinguere secondo che si applicava ai templi o alle tombe. Il momento scelto nei due casi è quello nel quale si compie l'atto che opererà l'effetto comandato dal domma; ma mentre nel tempio la scena, svolgendosi tra dèi e Faraoni, esige raramente più di tre o di quattro persone sempre della stessa specie, nella tomba, l'Egitto intero vi prende parte, uomini, bestie, o cose, e il numero delle comparse non ha altri limiti che quello della superficie da coprire. Ne risulta, per i bassorilievi del tempio, un'uniformità di composizione e di attitudini che eguaglia quasi quella delle statue; niente si modifica nel corso delle età tranne la distribuzione dei quadri e l'abilità dell'esecuzione. Nelle tombe, nè i momenti del lavoro campestre o industriale, nè quelli dell'offerta funeraria sono notati con un tratto così inflessibile. L'artista poteva, fino a un certo punto, associarvi a suo gusto i motivi, mescolarli, disgiungerli, alterarli, romperli, introdurvi episodi burleschi, senza che alcuno pensasse a contrariarlo; ma questa facoltà gli serviva solamente nei casi assai

FIG. 29. — GRUPPO DI TRE PERSONAGGI SEDUTI E IN PIEDI. (*Museo del Cairo*). (*Fot. E. Brugsch*).

Digitized by Google

FIG. 30. — STATUA CON CORPO INGUAINATO. (*Museo del Cairo*). (*Fot. E. Brugsch*).

rari che lo sviluppo dei muri gli permettesse di dare alla decorazione l'ampiezza voluta. Diciannove volte su venti, la mancanza di spazio lo costringeva a non conservare altro che i temi la presenza dei quali contribuiva meglio al benessere del morto e a condensarne la materia il più possibile. Di eliminazione in eliminazione, si arrivò a redigere come una visione abbreviata della vita egizia, i motivi della quale, mescolati e scomposti con il succedersi dei secoli, lasciano, per ogni epoca, un'impressione di monotonia appena inferiore a quella che si prova nei templi. Non si è ancora domandato, in modo preciso, quale è il luogo dove questo sistema ebbe nascita e si organizzò. E' probabile che i materiali ne fossero raccolti spontaneamente un po' da per tutto in una volta, ma che fossero riveduti, scelti e coordinati a Eliopoli, nei paesi dove le religioni popolari si costituirono in un corpo di teologia che la nazione intera accettò. Difatti fu appunto la dottrina eliopolitana che regolò la decorazione dei templi, con l'Enneade, il predominio delle divinità solari, il suo rituale di preghiere e di offerte. E se si passa in rassegna l'illustrazione delle tombe, si converrà che l'abbondanza delle scene di pesca o di caccia nella palude, che vi si ritrovano, s'accorda meglio con la condizione antica delle parti alte del Delta e dei cantoni acquitrinosi che circondano il Faium che con quella del Said.

Dunque, nella pianura eliopolitana e nella memfitica saranno stati istituiti gli schemi delle tombe e la loro origine settentrionale spiegherebbe per-

FIG. 31. — IL CANE NIBU. (*Museo del Cairo*). (*Fot. E. Brugsch*).

Digitized by Google

chè, fino ad oggi, non se ne siano rinvenute nei cimiteri tinitici di Abido: non avrebbero ancora avuto il tempo se non di penetrarvi, almeno d'imporsi alle dinastie regnanti e ai loro soggetti. Le sepolture più ornate non ammettevano là altri elementi d'arte plastica che stele e forse le statue del morto o dei suoi servi. Non vi sono più queste, ma le stele a noi non mancano, siano di re siano di privati. Quelle dei privati, di molto più numerose, consistono, d'ordinario, in una semplice lastra di calcare appena sgrossata, rotonda in alto, o rettangolare, o di taglio irregolare, sulla quale venne incisa rapidamente una figura di uomo o di bestia con la sua leggenda. E' il caso del cane Nibu con le orecchie diritte e il muso puntuto (fig. 31), del nano Hapui diritto nel contorno sgraziato (fig. 33), della dama Nutir seduta a coccoloni (fig. 32), del soldato Abuni accoccolato come quella, ma tenendo un arco in mano (fig. 34). Il loro *doppio* luminoso si appoggiava su questi rudimenti di bassorilievi con tanta sicurezza come avrebbe fatto su statue e, siccome non costavano cari a fabbricarli, era per la famiglia del morto un grande vantaggio; grazie ad essi, egli seguiva, nell'altra vita, i sovrani sulla mastaba dei quali la stele veniva collocata e là servendoli, divideva in ricompensa il loro destino felice. Tutto ciò è stato eseguito da manovali, senza ricerca d'arte e non di meno la tecnica vi è di già sì raffinata che quasi ci obbliga a supporre, per la clientela aristocratica, l'esistenza di una scuola più abile ancora. L'esame delle stele reali giustifica questa ipotesi. Esse sono di forma regolare, arrotondate alla sommità a tutto sesto o a sesto schiacciato, a imitazione, credo, delle camere

FIG. 32. — LA DAMA NUTIR.
(*Museo del Cairo*).
(*Fot. E. Brugsch*).

FIG. 33. — IL NANO HAPUI.
(*Museo del Cairo*).
(*Fot. E. Brugsch*).

Digitized by Google

Fig. 34. — Il soldato Abuni. (*Museo del Cairo*). (*Fot. E. Brugsch*).

o dei corridoi a volta che si notano negli ipogei del Said. Rizzate alla sommità delle tombe, mentre simulavano la porta di accesso della caverna funeraria, erano, nello stesso tempo, un'insegna che indicava alla posterità l'identità dei Faraoni sepolti dietro di essa. Così vedesi in tutte una medesima rappresentazione, il falco Oro, appollaiato su quello che è il piano convenzionale per la dimora dell'eternità: un rettangolo il campo inferiore del quale finge la facciata o la porta di una casa e il superiore contiene il nome dell'abitante. Quella di Qa-au (fig. 35) ci lascia intravvedere lo scultore alle prese con uno schisto bigio nero dei più duri del quale trionfa solo a metà. I contorni del falco sono tagliati con una nettezza stupefacente e i suoi caratteri specifici, la testa rotonda con l'attaccatura del collo, la curva del becco, il vigore dell'ala, la potenza degli artigli sono espressi così fedelmente come da un naturalista, ma la fattura è ancora un po' pesante. Non è più lo stesso sulla stele del re Serpente (fig. 36): l'artista vi ha vinto la materia e l'ha resa così arrendevole che si è tentati di pensare che si abbia sotto gli occhi, non l'originale arcaico, ma una copia del tempo di Setui I. Se il pezzo è veramente della I dinastia, cosa possibile, si ha diritto di affermare, sulla sua sola testimonianza, che almeno in quel che concerne gli animali, i maestri tiniti avevano raggiunto un grado di perfezione che i loro successori eguagliarono talvolta, ma raramente superarono.

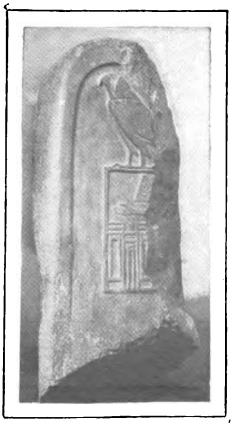


Fig. 35. — Stele di Qa-au. (*Museo del Cairo*). (*Fot. E. Brugsch*).

Non si potrebbe dire altrettanto dei rari bassorilievi officiali del Sinai, nè di quelle tavolette in schisto istoriate, ancora d'incerta destinazione e che si

Digitized by Google

considerano ora come varianti di lusso alle tavolette da belletto dell'età arcaica, ora come sostegni di statuette o emblemi divini, ora come imitazioni stilizzate dei bucrani che si erigevano sulle tombe dei grandi personaggi. I bassorilievi del Sinai ci provano che gli atteggiamenti trionfali del Faraone erano già regolati tali quali noi li conosciamo più tardi, ma essi hanno troppo sofferto le intemperie perchè si tenti apprezzarne lo stile o il valore artistico (fig. 37). Una quindicina di tavolette, intere o mutile, sono divise tra i musei al Cairo, a Parigi, a Oxford, a Londra. Una delle meglio conservate, quella del Faraone Nar Buzau, ostenta alla sommità, sulle sue due faccie, il nome reale racchiuso nel vano rettangolare e fiancheggiato da due teste umane di Hathor con orecchie e corne di vacca fortemente ricurve. La faccia principale vi si divide in tre registri (fig. 38). Nel primo, a manca, il Faraone, incappucciato con la corona rossa, vestito del gonnellino corto donde pende la coda di volpe, il flagello e la mazza di guerra nelle mani, i piedi nudi, seguito dallo scudiere porta-vaso e porta sandalo, preceduto dallo scriba e dai quattro piccoli personaggi ai quali sono confidati gli stendardi delle quattro regioni del mondo, cammina verso due fila di cadaveri nemici che occupano la diritta. Essi sono stesi bocconi al suolo, cinque e cinque, i polsi legati da una corda lenta, la testa deposta proprio tra le gambe secondo l'uso orientale. Lo scompartimento di mezzo è riservato a due gattopardi messi fronte a fronte, i colli dei quali, allungati oltre misura, si rincurvano e si slanciano attorno allo scodellino centrale, poi terminano in musi opposti e contorti: i due guardiani in gonnellino corto, parrucca rotonda, barba puntuta, premono sui lacci per impedir loro di mordersi. In basso, un toro vigoroso, immagine dei Faraoni, demolisce a colpi di corna una fortezza in mattoni e calpesta un barbaro nudo che cerca invano scappargli. Il rovescio (fig. 39) non ha che due registri al posto dei tre della faccia principale. Al centro, Buzau mitrato, questa

Fig. 36. — Stele del re Serpente.
(*Museo del Louvre*).
(*Fot. Hachette*).

Digitized by Google

volta, con l'alto berretto bianco e scortato soltanto dal suo scudiere, accoppa con la mazza un capo mezzo rovesciato davanti a lui e sormontato da un gruppo strano, il geroglifico di una palude di papiri donde esce una testa di uomo e su tre dei fusti un falco posato sopra una zampa. Con l'altra, che finisce in braccio e mano d'uomo, tiene una corda passata al naso della testa e il tutto significa che il dio Oro consegna al re sei mila prigionieri del Settentrione. Due personaggi nudi, che se la danno a gambe, rappresentano il resto delle tribù disfatte e la loro fuga. Si vedono sulle altre tavolette episodi di guerra o di caccia, liste di città espugnate con lo scalzamento delle mura, branchi di animali domestici, buoi, asini, montoni, capre, uccelli, passeggianti, in registri sovrapposti, in vicinanza di un folto bosco (fig. 40). Tutte quante offrono, con differenze attribuibili agli individui che le hanno fabbricate, una intelligenza reale della composizione e del disegno, come pure una grande familiarità con lo strumento, ma anche una rigidità e una goffaggine della quale non si trova alcuna traccia sulla stele del re Serpente: esse appartengono all'arte industriale più tosto che all'arte senza epiteti. Tuttavia interessano, perchè vi si discernono i caratteri principali della grande scultura alle età posteriori: la deformazione sistematica della figura umana, il busto e gli occhi di faccia sulle gambe e sulla testa di profilo, l'esecuzione secca e angolosa della spalla e del braccio, la movenza compassata e talvolta come intorpidita di molti personaggi, ma anche la loro gravità e la purezza delle linee, la giustezza e la foga di certuni tra i movimenti, la fermezza della modellatura e la sua semplicità sapiente, il partito preso di abbassare il rilievo e di precisarne i piani per mezzo di tocchi leggeri. Questo è egizio vero, senza mescolanza straniera.

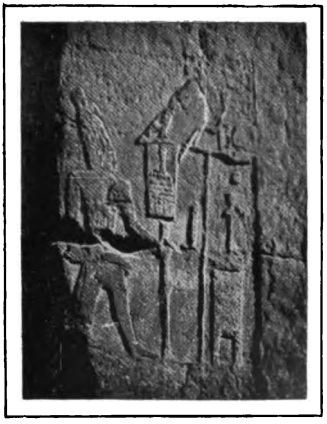


FIG. 37. — BASSORILIEVO DI SANAKHIT AL SINAI. (*Fot. Petrie*).

Sembra dunque che l'arte, in Egitto, sbocciata e cresciuta durante i secoli che precedettero Mene, terminò di compiersi sotto i suoi discendenti. All'avvento delle dinastie memfitiche possedeva di già, nella loro pienezza, le sue idee direttrici, le sue

Digitized by Google

FIG. 38. — TAVOLETTA DI BUZAU (DIRITTO). (*Museo del Cairo*). (*Fot. E. Brugsch*).

convenzioni, i suoi disegni, la sua tecnica, tutti i tratti che le danno una fisionomia originale. Forse il progresso della scoperta c'incoraggerà a ricercare, un giorno, sotto quali influenze crebbe e quali ne furono le vicissitudini della infanzia e della giovinezza: la scarsità dei monumenti c' impedisce di tentare qualcosa per il momento. Lo studio delle epoche posteriori ci autorizza, pertanto, a pensare che, dagli inizi, non fu uniforme sull'intero territorio; ognuna delle città dominanti ebbe le sue scuole dove l'architettura, la scultura e la pittura si svilupparono con un vigore proporzionato all'intensità della vita politica o religiosa e i cui caratteri, una volta fissati, perseverarono, senza troppo alterarsi, fino agli ultimi anni della civiltà egizia. La storia n'è appena abbozzata e il numero incerto: se ne sono segnalati a Memfi, ad Abido, a Tebe, a Ermopoli, a Tanis, a Sais, in parecchie città minori del Said o del Delta, in Nubia e in Etiopia, ed è probabile che gli scavi ce ne riveleranno altri ancora. La supremazia che il grado di capitali conferì definitivamente a Memfi e a Tebe valse alle scuole di queste due città un prestigio e un'importanza che le altre non raggiunsero mai. Le loro opere contano per più di tre quarti in quello che è stato salvato del patrimonio artistico dell'Egitto e, presentemente, la storia dell'arte egizia è sopratutto la storia della loro arte.

FIG. 39. — TAVOLETTA DI BUZAU (ROVESCIO). (*Museo del Cairo*). (*Fot. E. Brugsch*).

BIBLIOGRAFIA. — *Età preistorica e tempi arcaici dell'Egitto.* — Si troverà tutto ciò che interessa sapere sull'arte di questi tempi in J. CAPART, *Les débuts de l'Art en Égypte*, in-8°, Bruxelles, 1904, 316 p.

Digitized by Google

FIG. 40. — TAVOLETTA TINITICA. (*Museo del Louvre*). (*Fot. E. Brugsch*).

Età tinitica. — L'esistenza di un'arte tinitica fu segnalata per la prima volta in modo certo da G. STEINDORFF, *Eine neue Art Aegyptischen Kunst* in *Aegyptiaca, Festschrift für Georg Ebers*, in-8°, Lipsia, 1897, p. 123-146. Tuttavia i monumenti non incominciarono a essere ben conosciuti che dopo gli scavi di Amélineau, Morgan, Flinders Petrie e Quibell: AMÉLINEAU, *Les Nouvelles Fouilles d'Abydos*, in-8°, Parigi, 1896, 47 p.; 1897, 47 p; 1898, 65 p., e in-4° I, 1899, XXXII-307 p., e XLIII tav.; II 1902, XI-326 p. e XXIV tav.; III 1904, 742 p. e LII tav. e IV 1905, ai quali si aggiungerà *Le tombeau d'Osiris*, in-4°, Parigi, 1899, 155 p. e VI tav.; — J. DE MORGAN, *Recherches sur les origines de l'Égypte*, II. *Ethnographie préhistorique et tombeau royal de Négadah*, in-8°, Parigi, 1897, IX-396 p.; — FLINDERS PETRIE, *The Royal Tombs of the first Dynasty* (Egypt Exploration Fund, t. XVIII), in-4°, Londra, 1900, 51 p. e LXVII tav.; *The Royal Tombs of the earliest Dynasties* (Egypt Exploration Fund, t. XX), in-4°, Londra, 1901, VIII-60 p. e LXIII tav.; *Abydos* (Egypt Exploration Fund, t. XXII-XXIV), in-4°, Londra, I 1902, 60 p. e XXX tav.; II 1903, 66 p. e LXVI tav.; III 1904, 60 p. e LX tav.; — J. E. QUIBELL, *Hierakonpolis* (Egyptian Research Account, t. IV-V), in-4°, Londra, I 1900, 12 p. e XLIII tav.; II 1902, 55 p. e LXXIX tav. Per l'architettura militare, religiosa e funeraria vedere, oltre le opere già citate, J. GARSTANG, *Mahasna and Bêt Khallaf* (Egyptian Research Account, t. VII), in-4°, Londra, 1902, 42 p. e XLIII tav.; *Tombs of the Third Egyptian Dynasty*, in-4°, Londra, 1904, 70 p. e XXXIII tav.; — G. A. REISNER e MACE, *The Early dynastic Cemeteries of Naga-ed-Deir*, in-4°, Lipsia, I 1908, 160 p. e LXXV tav., II 1910, 88 p. e LX tav.; — FLINDERS PETRIE, *The Development of the Tombs in Egypt*, in *Journal of the Royal Institute of Great Britain*, 1898, seduta del 3 giugno, e sulla forma dei templi, A. JÉQUIER, *Les Temples primitifs et la persistance des types archaïques dans l'architecture religieuse*, in *Bulletin de l'Institut français d'Archéologie orientale*, 1908, t. VI, p. 25-45. Per le stele e le tavolette, vedere gli articoli di J. E. QUIBELL, *Slate Palette from Hierakonpolis* in *Zeitschrift für Aegyptische Sprache*, 1898, t. XXXVI, p. 81-84; — G. BÉNÉDITE, *La Stèle dite du Roi Serpent*, in *Mémoires* de la Fondation Piot, 1906, t. XII, p. 1-15 e *Une nouvelle palette en schiste*, nelle stesse *Mémoires*, 1904, t. X, p. 105-122. Ottimi riassunti di quel che sappiamo sull'arte di questo periodo in generale si trovano in W. SPIEGELBERG, *Geschichte der aegyptischen Kunst*, p. 7-11, e in R. WEILL, *Les Origines de l'Égypte pharaonique*, in 8°, Parigi, 1908, p. 443-500.

Digitized by Google

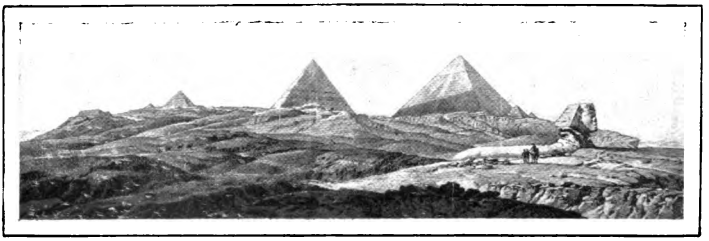


Fig. 41. — Il campo delle Piramidi di Gize, dalla « Description de l'Égypte ».

Capitolo II

L'ARTE MEMFITICA

RAGGIUNGE IL SUO APOGEO SOTTO LA IV, V E VI DINASTIA. — L'ARCHITETTURA: CASE, PALAZZI, MASTABE E PIRAMIDI. — CAPPELLE FUNERARIE E TEMPLI. — LA PITTURA E LA SCULTURA. — LA DECORAZIONE DELLE TOMBE E DEI TEMPLI CONSIDERATA COME UN TUTTO. — I BASSORILIEVI E LE STATUE. — LE ARTI MINORI.

C'erano verso l'avvento della III dinastia, nel cantone dove più tardi si elevarono le Piramidi, artisti capaci di fabbricar tombe simili a quelle di Nagada e di tagliare, bene o male, una statua d'uomo seduto o in piedi, ma niente in quel che sussiste delle loro opere indica che la loro scuola sarebbe mai uscita dal'a mediocrità, se la rivoluzione che trasferì la residenza dei Faraoni non l'avesse messa, d'un tratto, in rapporti con maestri sperimentati. Gli architetti, i costruttori, i pittori, gli statuari che avevano lavorato per la corte tinita l'accompagnarono nella sua migrazione verso settentrione: l'arte memfitica uscì dai loro insegnamenti o dai loro esempi come un prolungamento naturale dell'arte tinitica. I primi monumenti certi che possediamo di essa sono aggruppati, alcuni nella regione mineraria del Sinai, la più gran parte in vicinanza di Meidum, di Dahsciur, e di Zauijet el-Arjan, attorno alle tombe che l'ultimo re della III dinastia, Nafercarija-Huni, e il primo della IV, Sanafrui, si erano erette. Essi sono rari e radi in questo momento della storia, ma il numero se ne accresce a partire da Cheope; verso gli ultimi anni dell'età memfitica, sotto la VI dinastia, non soltanto coprivano l'Egitto

Digitized by Google

intero, ma se ne incontravano al di là delle cataratte di Assuan, nei distretti settentrionali della Nubia sui quali i Faraoni avevano stabilito il loro dominio. Rudi e grossolani, in principio, essi si migliorarono lentamente sotto la III dinastia, e raggiunsero un alto grado di perfezione sotto la IV: vanno raffinandosi, ma perdendo un poco del loro carattere di semplicità e di grandezza sotto la V. Già sotto la VI, la decadenza incomincia: quel poco che ci resta delle dinastie seguenti tradisce la mano di artisti poco intelligenti e mal destri.

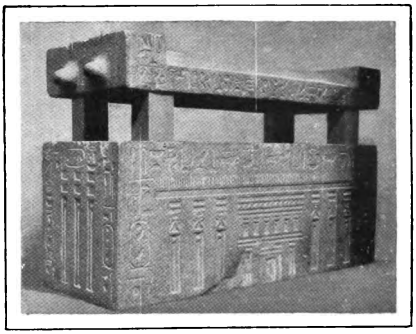


FIG. 42. — SARCOFAGO DI CHUFUENECH'.
(*Museo del Cairo*). (*Fot. E. Brugsch*).

L'architettura ci è conosciuta sopra tutto per mezzo delle tombe. Le case private, costruite in mattoni crudi, poi modificate o sostituite senza cessa per comodità dei loro abitatori, non hanno lasciato che lembi di muro informi negli strati profondi delle città attuali. I palazzi, costruiti egualmente in mattoni, ma con diversi elementi di pietra alle porte e alle colonnate interne, non hanno resistito di più. A giudicarne dalle disposizioni esterne dei sarcofaghi di Chufuenechi (fig. 42) e di Micerino (fig. 43) erano masse rettangolari a pareti verticali, inquadrate o no da un toro infettucciato e coronati da una gola a larga bocca. Le fronti si dividevano in riquadri a scanalature, come

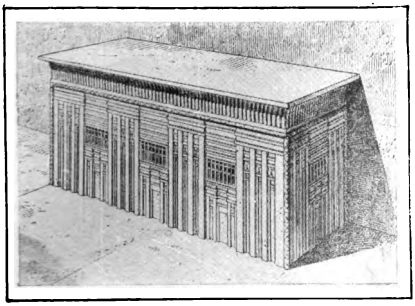


FIG. 43. — SARCOFAGO DI MICERINO.
(*Disegno di Chipiez*).
(*Histoire de l'Art, t. I, fig. 289*).

Digitized by Google

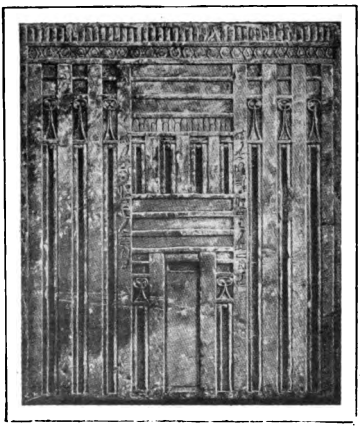


Fig. 44. — Facciata e porta di casa memfitica della stele di Situ. (*Museo del Cairo*). (*Fot. E. Brugsch*).

quelle delle fortezze o della tomba di Nagada (cfr. fig. 6), ma con un profilo più complesso, ed erano arrestate in alto da un ornamento di due foglie di loto a fusti incrociati. Le porte si aprivano tra i riquadri e, sopra di esse, si mostravano le aperture a graticcio o file di piccoli spiragli attraverso i quali l'aria e la luce penetravano al di dentro (fig. 44). Il tutto era intonacato di bianco e i particolari architettonici s'avvivavano con colori crudi. Sfingi a corpo di leone e a testa di uomo vegliavano, talvolta, ai due lati della porta, o pietre elevate su un piano quadro e terminate in punta piramidale, e obelischi, si drizzavano, indicanti i nomi e i titoli del proprietario. Le case private presentavano, probabilmente, al di fuori facciate analoghe, almeno quelle che appartenevano a personaggi di distinzione o che ostentavano pretese di eleganza; l'aspetto delle vie di certe città africane, dove predomina l'ornamentazione in terra (fig. 45), suggerisce abbastanza esattamente quello che presentavano i quartieri ricchi di Memfi, al tempo delle Piramidi. Quanto ai templi della città, ingranditi e racconciati di regno in regno, poi gettati giù a causa della vetustà e rialzati su nuovi piani, appena appena c'è giunto qualche frammento scritto o scolpito che fu utilizzato in edifici di data recente. Noi

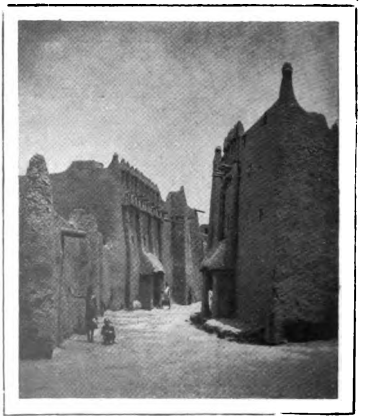


Fig. 45. — Architettura africana in terra. — Una via di Dienne.

Digitized by Google

ignoreremmo ancora quel ch'essi erano, se non avessimo avuto la fortuna, ultimamente, di scoprire parecchi templi funerari che dipendevano dalle piramidi reali della V dinastia. Una volta ancora, la vita fittizia d'oltre tomba ci ha fornito il documento necessario alla ricostruzione della vita reale.

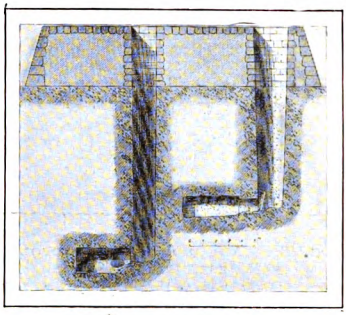


Fig. 46. — Il pozzo verticale nelle mastabe di Gize. (*Da Lepsius*).

Le necropoli della montagna memfitica contengono qualche ipogeo scavato interamente nella roccia, tomba e cappella: le altre sepolture si ravvicinano al tipo dell'età tinitica, ma la proporzione tra gli elementi che il concetto primitivo esigeva non è più la stessa e, di conseguenza, le disposizioni interne s'erano modificate. Infatti, a misura che si affermava la dottrina secondo la quale le immagini tracciate sul muro valevano per il morto quanto e più della realtà degli oggetti, si era rimpicciolita la tomba e moltiplicate le camere delle quali era composta la cappella accessibile. La tomba dunque a Memfi non è più che una cellula stretta, affondata più o meno sotterra, accessibile fino al giorno dell'interramento per mezzo di un pozzo verticale (fig. 46) o di un corridoio obbliquo (fig. 47), senza altra decorazione di figure o d'iscrizioni che quella che il sarcofago poteva avere ricevuto. Al contrario, la cappella, divenuta nello stesso tempo sala da ricevere e magazzino di approvvigionamento, forma un edificio considerabile, una *mastaba*, la cui parte visibile è in ragione diretta del desiderio e sopra tutto dei mezzi che il proprietario aveva di garantire una sopravvivenza felice al suo *doppio*. Poichè non era accordato a chiunque volesse di

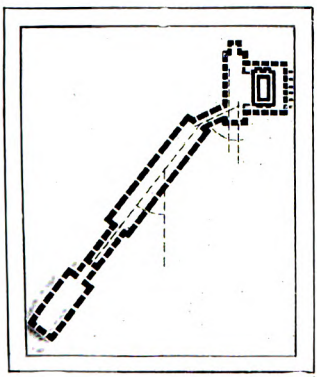


Fig. 47. — Il corridoio obbliquo della tomba di Ti, rilevato da A. Baudry.

Digitized by Google

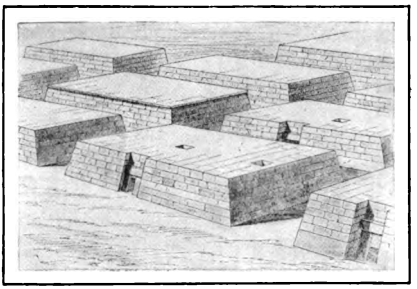


Fig. 48. — Angolo della necropoli di Gize, restauro di Chipiez.
(*Histoire de l'Art, t. I, fig. 108*).

riposare in una mastaba; era un privilegio riservato a quelli che la loro nascita, i loro talenti, i servizi resi, o semplicemente il capriccio di un giorno avevano elevato al sommo della gerarchia. Poichè essi avevano avvicinato il signore durante il suo soggiorno quaggiù, volevano non esser separati da lui nell' altro mondo, per continuare a godere del suo favore. Tuttavia erano numerosi, lo spazio ristretto e Faraone doveva ripartirlo con discrezione se teneva a contentare la sua gente. Le concessioni di terreno si operavano metodicamente, secondo un piano stabilito, e le mastabe erano collocate su allineamenti precisi (fig. 48): le grandi isolate l'una dall'altra con viottoli, le minori riunite in isolotti di due o tre al più. Venuta la sua ora, Faraone ne aveva distribuite parecchie centinaia che costituivano una città attorno a lui. L'aspetto n'era monotono. Queste case, o, se si preferisce, questi palazzi di necropoli sarebbero stati molto simili a quelli delle città dei viventi, se le facciate, invece di essere dritte, non fossero state inclinate simmetricamente indietro, ciò che loro dava l'aspetto di un tronco di piramide incompiuta (fig. 49). Pochissime erano costruite in mattoni crudi, la maggior parte in pietra da taglio o in ciottoli di piccola mole con le faccie unite e nude, la porta a oriente o a settentrione e, per eccezione, una fila di abbaini un poco al di sotto della linea del fastigio. Certune raggiungevano dieci o dodici metri di altezza, cinquanta di facciata, venticinque di profondità, ma il caso non era frequente e se ne trovano di quelle che non sorpassano i tre metri di

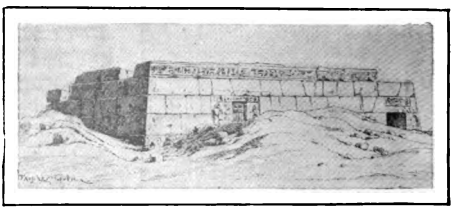


Fig. 49. — Una mastaba di Gize.
(*Da Lepsius*).

Digitized by Google

altezza su cinque di larghezza. Alcune sono sormontate da una gola e da un cornicione; la maggior parte termina direttamente all'ultimo strato in un terrazzo, di terra mescolata con scaglie di calcare, seminata di giarre in terra cotta sepolte fino al collo. In esse io vedo, a dire il vero, la regolarizzazione e la consolidazione dei monticelli di sabbia o di ciottoli che i primi Egiziani ammassavano sopra la fossa, e l'architetto contribuì ben poco a dar loro la forma attuale: la tradizione gliel'aveva imposta ed era obbligato a ripeterla servilmente all'esterno.

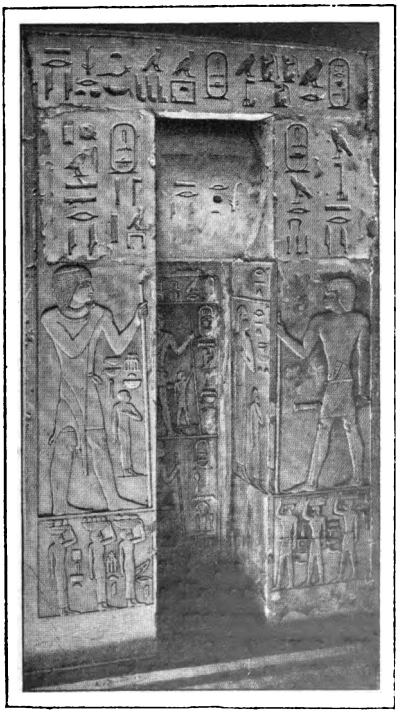


FIG. 50. — STELE IN FORMA DI FALSA PORTA DI SCIAIRÈ. (*Museo del Cairo*). *Fot. E. Brugsch*).

Egli aveva maggior libertà nell'interno. In principio, la mastaba memfitica era stata piena, come il tumulo, sia che la sovrapponessero alla tomba subito, sia che, edificatala in precedenza, fosse stata lasciata una galleria d'adito che si ricolmava la sera o il domani dei funerali: nei due cavi, si aveva cura d'indicare, sulla faccia a oriente, per mezzo di una impiallacciatura in forma di porta, il luogo donde si credeva uscisse e rientrasse il *doppio* (fig. 50). Questa falsa entrata era sovente di grandezza naturale, e avrebbe assomigliato, del tutto, alle porte d'uso se non avesse avuto l'apertura con il fondo sempre sbarrato. Talvolta la si raddoppiava, in origine solo per il re, poi, quando i privati osarono imitare il re, per quei nobili o ricchi che tenevano a che la loro anima godesse l'offerta completa: l'una delle due era consacrata al settentrione e ai suoi tributi,

Digitized by Google

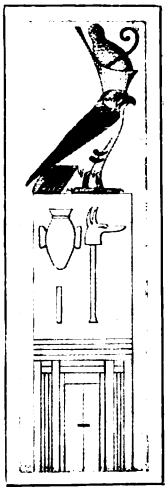


FIG. 51. — IL NOME D'ORO DI CHEFREN.

l'altra al mezzogiorno e alle produzioni del mezzogiorno. L'ornamentazione cominciò con l'essere sobria: il nome del proprietario sul tamburo che sormontava l'apertura, i suoi titoli e la sua immagine sugli stipiti, e questo bastò finchè si fu contenti della semplice porta. Ma ben presto accadde che spingendo sino in fondo l'imitazione di ciò che in principio era stato proprio del sovrano, si volle che la lastra rappresentasse non più soltanto la porta dell'abitazione, ma l'abitazione intera, e si adottò per modello quello che noi chiamiamo lo stendardo reale e che veramente è il fabbricato rettangolare nel quale i Faraoni racchiudevano il loro nome di Oro. Componevasi di due parti: in basso, la facciata di una casa, con la sua porta chiusa; nell'alto, uno spazio vuoto, una camera dove si scrivevano i segni che costituivano il nome (fig. 51). Si divise egualmente la lastra in due registri, circondati da una faccia piatta comune formante il riquadro e sovrapposti l'uno all'altro (fig. 52). Quello inferiore nota la falsa porta di prima, sovente modificata al punto di non essere più che uno schema quasi irriconoscibile: i riquadri della scanalatura si sono ripiegati in avanti, gli stipiti si sono appiattiti e l'insieme dei rilievi domina il fondo di qualche millimetro appena. Nel registro superiore, che corrisponde alla tomba, il morto è assiso, il tavolino del pasto davanti a lui con tutto il nutrimento o gli ornamenti che possono essergli utili nell'altro mondo. Queste cose gli erano spedite invisibilmente

FIG. 52. — STELE-PORTA DI USIRU. (*Museo del Cairo*). (*Fot. E. Brugsch*).

Digitized by Google

per mezzo di un apparecchio speciale, una tavola in pietra, incastrata in origine tra gli stipiti della porta e in seguito posata sul suolo, davanti alla stele. Il celebrante vi accumulava sopra gli oggetti d'offerta, e il doppio di questi, staccato per virtù delle sue preghiere, era proiettato sul tavolino adibito a riceverlo. Questo ufficio dei morti si compieva a cielo aperto (fig. 53) e dal primo venuto e, benchè in teoria quella pubblicità senza limiti non gli togliesse nulla della sua virtù, avveniva, in pratica, che, partita l'assistenza, le provvigioni accumulate sul luogo rimanevano senza difesa contro i ladri, uomini o bestie: il destinatario rischiava di perderne la parte migliore prima di averne prelevata la sua razione. Si ricorse, per proteggerle, a due artifici: si riserbò, davanti alla facciata orientale, un recinto di mattoni, quadrato in Caapiru (fig. 54), irregolare in Naferhatpu (fig. 55) a Saccara, ma sopra tutto si affondò la falsa porta nella muratura in modo da relegarla in fondo, sia di una nicchia, sia di una vera camera. Questa resta sovente unica e così piccola che ci sembra come annegata nella massa. E' un ridotto di cui l'asse più lungo cammina parallelo alla facciata: se la falsa porta si trova a una delle estremità, il piano disegna, sul suolo, la figura di un mar-

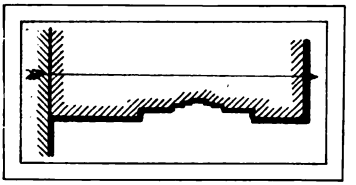


Fig. 53. — Facciata della mastaba di Manafer.
(*Da Mariette*).

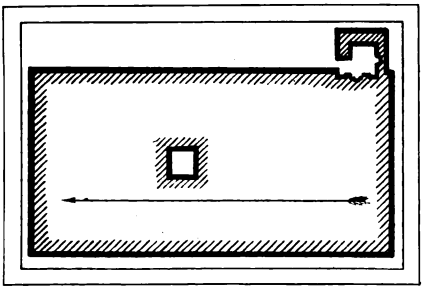


Fig. 54. — La camera e avancorpo della mastaba di Caapiru.
(*Da Mariette*).

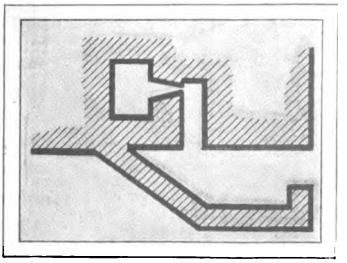


Fig. 55. — Avancorpo della mastaba di Naferhatpu.
(*Da Mariette*)

Digitized by Google

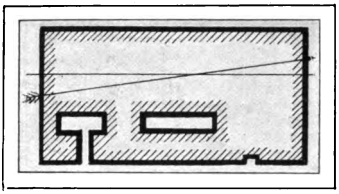


Fig. 56. — La mastaba di Zazamenekhi. (*Da Mariette*).

tello a due teste (fig. 56); se essa si interna in faccia all'entrata, si direbbe una croce la cui estremità è più o meno spezzata. Questi ordinamenti semplici si mostrano di preferenza nei quartieri più arcaici a Dahsciur, a Meidum, a Gize, a Saccara, accanto a tipi più complessi. In questi, la cappella unica s'ingrandisce, poi si sdoppia e si sdoppia ancora (fig. 57)

finchè la mastaba non è più che una fila o un labirinto di sale e di camerette: sotto la VI dinastia, quella di Maruruca contiene più di 30 vani (fig. 58). Gli uni sono corridoi dissimulati nello spessore della costruzione, talvolta ciechi, talvolta collegati con il mondo per mezzo di un condotto tanto stretto che appena vi scivola la mano: sono i *ser-*

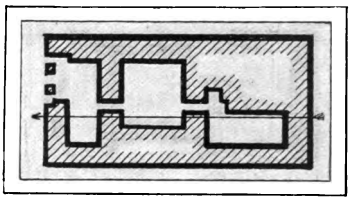


Fig. 57. — La mastaba di Chabeuftah. (*Da Mariette*).

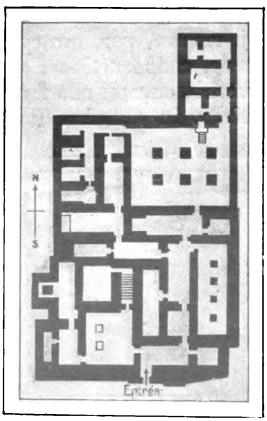


Fig. 58. — La mastaba di Maruruca. (*Da Morgan*).

dab dove s'imprigionavano le statue del morto e dei suoi servi per sottrarli alle probabilità di distruzione. Parecchi servivano per custodia dei mobili o da magazzini, ma c'erano, per le cerimonie, saloni sostenuti da piloni quadrati o da colonne con capitelli a bottoni di loto: un portico precede qualche volta l'entrata (fig. 59). Col tempo nella falsa porta era venuta mutandosi la forma primitiva: le sue cavità attenuate, le sue sporgenze depresse, aveva finito col ridursi a una lastra rilevata sulla quale un disegno di porta era indicato in forma piatta con rilievi quasi insensibili, in una parola era divenuta la stele, verso la quale tutte le parti della tomba converge-

Digitized by Google

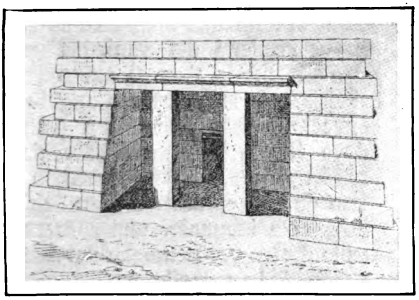


Fig. 59. — Il portico della mastaba di Ti.

vano, come se si fosse ancora trattato della porta reale che conduceva una volta nella sepoltura. Talvolta, pertanto, le si rendeva, almeno in apparenza, il suo antico carattere. Così alla tomba di Maruruca (fig. 60) s'intercalò, nell'apertura, la statua del proprietario in grandezza naturale: una scala di 3 gradini era stata preparata davanti a lui, per mezzo della quale si supponeva ch'egli discendesse nella camera per ritirare l'offerta dopo l'uscita degli officianti. In Atoti (fig. 61) la statua è aderente alla pietra che chiude il fondo della porta, non incorniciata nell'apertura. In Nafersescemftah, a Saccara (fig. 62), il concetto è più complesso: il morto leva la metà del suo busto al di sopra dell'uscio chiuso e del suo architrave per vedere quel che accade nella camera, mentre a destra e a sinistra due sue statue, in piedi di contro alla facciata, sembrano vigilare su esso. Più tardi infine, la testa soltanto esce fuori dal di sopra del battente (fig. 63). La stele perde così il suo carattere di indipendenza per divenire un semplice elemento nella decorazione (fig. 64). La tavola d'offerte giace a terra davanti a essa, e talvolta, come tra i vivi, è fiancheggiata da due obelischi, ma minuscoli, sui quali il nome e i titoli del proprietario sono affissi in grossi caratteri (fig. 65).

Niente prova che questo sviluppo si sia operato per impulso di un'idea preconcetta, nè che sia terminato colla creazione di una mastaba tipo, di cui tutte le parti interne sarebbero state dedotte l'una dall'altra secondo un or-

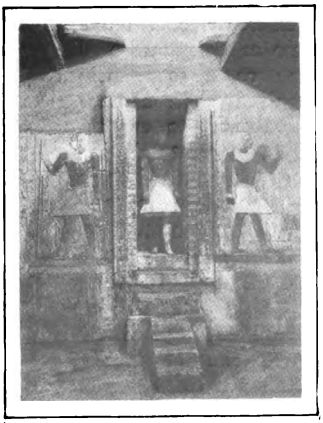


Fig. 60. — La falsa porta di Maruruca. (*Fot. E. Brugsch*).

Digitized by Google

FIG. 61. — LA FALSA PORTA DI ATOTI.
(*Museo del Cairo*)
(*Fot. E. Brugsch*)

dine logico. In Ti (fig. 66) a Saccara, si nota una progressione vera nel succedersi dei vani, dal portico di entrata fino al punto dove si drizza la stele verso l'angolo di libeccio. Prima una sala a pilastri dove il corridoio che sale dalla tomba affiora, poi un corridoio diviso da una porta in due tronchi di lunghezza ineguale, una cameretta sulla destra per la moglie del morto, nel fondo la cappella con le sue due stele e parallelamente al suo muro meridionale, un *serdab* dove si nascondevano le statue. A dire il vero, è un'eccezione. Del resto, quasi da per tutto, purchè la cappella fosse tratta indietro a ponente quanto era possibile, l'architetto non s'è quasi preoccupato di distribuire metodicamente le camere; egli si è sforzato soltanto di aumentarne il numero e, per conseguenza, di sviluppare all'estremo la superficie suscettibile di ricevere la decorazione. Subiva, in questo, l'influenza dei principi utilitari che avevano regolato dalle origini l'organizzamento della tomba; perchè, dando agio al disegnatore di ripetere le scene principali in più camere, se una di esse era mutilata al punto di perdere la sua efficacia, le ripetizioni la sostituivano e continuavano a servire al morto le sue rendite. Inoltre, verso la fine dell'età memfitica, egli si accorse che la tomba, sotterrata sotto la mastaba e separata da essa per mezzo di un'agglomerazione di calcestruzzo compatto, of-

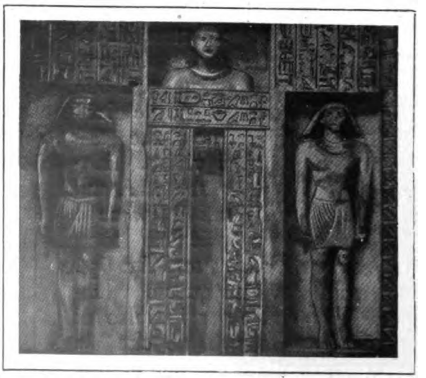


FIG. 62. — LA FALSA PORTA DI NAFERSESCEMFTAH.
(*Fot. Thédenat*).

Digitized by Google

friva più serie probabilità di non essere violata, che le superstrutture e pensò a immagazzinarvi un'ultima riserva di quadri, per il caso che la risorsa di quelli in alto venisse a mancare. Immaginò dunque un nuovo modello (fig. 67), del quale abbiamo esempi buoni tra le sepolture in mattoni scoperte, dal 1881, nei dintorni della piramide di Piupi II. Fondata direttamente sulla sabbia, in mattoni crudi, non si scorge a prima vista in questa mastaba, come in quelle delle origini, che una stele applicata alla facciata occidentale o una nicchia davanti alla quale la famiglia riunivasi per il sacrificio. Nell'interno, il pozzo è sostituito da una specie di cortile, nella cui parte occidentale si era riservato il posto della tomba. Questa consiste in un ridotto lungo e basso, formato da cinque lastre di calcare: una volta in mattoni, di circa 0 m. 50 o 0 m. 60 centimetri di raggio, alleggeriva la lastra superiore dal peso degli strati accumulati sopra essa fino al livello del terrazzo terminale. Le pareti ai lati, scolpite e dipinte, erano depositi per oggetti di nutrimento e di abbigliamento: si spingeva la bara tra loro, poi si murava l'apertura davanti e si colmava il piccolo cortile. Quando, invece di una bara in legno, il morto aveva un sarcofago di pietra, si collocava la fabbrica intera su esso, come su una fondazione più solida: il coperchio era nello stesso tempo il pavimento della camera e vi si accumulavano alla rinfusa le offerte e le statue prima di consegnare la mummia al suo riposo eterno.

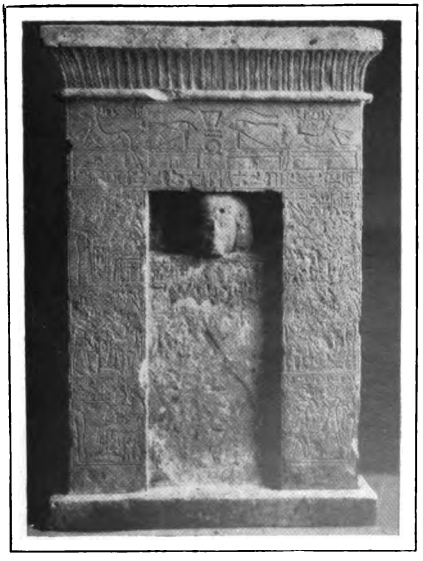


FIG. 63. — LA STELE-PORTA DI NIBERA. (*Museo del Cairo*). (*Fot. E. Brugsch*).

La mastaba memfitica, arrivata al termine del suo sviluppo, ammetteva, dunque, due elementi decorati, la cappella e la tomba che erano riuniti con un pozzo o con un corridoio senza orna-

Digitized by Google

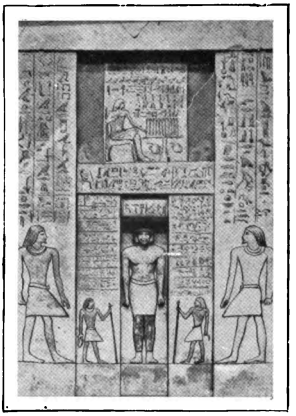


FIG. 61. — LA FALSA PORTA DI ATOTI.
(*Museo del Cairo*)
(*Fot. E. Brugsch*)

dine logico. In Ti (fig. 66) a Saccara, si nota una progressione vera nel succedersi dei vani, dal portico di entrata fino al punto dove si drizza la stele verso l'angolo di libeccio. Prima una sala a pilastri dove il corridoio che sale dalla tomba affiora, poi un corridoio diviso da una porta in due tronchi di lunghezza ineguale, una cameretta sulla destra per la moglie del morto, nel fondo la cappella con le sue due stele e parallelamente al suo muro meridionale, un *serdab* dove si nascondevano le statue. A dire il vero, è un'eccezione. Del resto, quasi da per tutto, purchè la cappella fosse tratta indietro a ponente quanto era possibile, l'architetto non s'è quasi preoccupato di distribuire metodicamente le camere; egli si è sforzato soltanto di aumentarne il numero e, per conseguenza, di sviluppare all'estremo la superficie suscettibile di ricevere la decorazione. Subiva, in questo, l'influenza dei principi utilitari che avevano regolato dalle origini l'organizzamento della tomba; perchè, dando agio al disegnatore di ripetere le scene principali in più camere, se una di esse era mutilata al punto di perdere la sua efficacia, le ripetizioni la sostituivano e continuavano a servire al morto le sue rendite. Inoltre, verso la fine dell'età memfitica, egli si accorse che la tomba, sotterrata sotto la mastaba e separata da essa per mezzo di un'agglomerazione di calcestruzzo compatto, of-

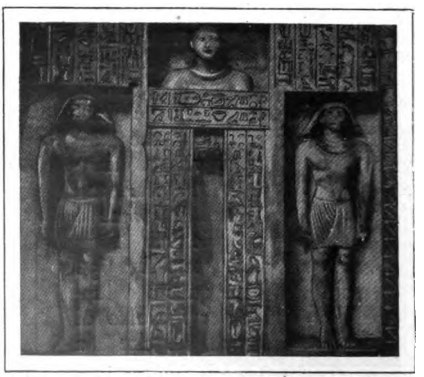


FIG. 62. — LA FALSA PORTA DI NAFERSESCEMFTAH.
(*Fot. Thédenat*).

Digitized by Google

friva più serie probabilità di non essere violata, che le superstrutture e pensò a immagazzinarvi un'ultima riserva di quadri, per il caso che la risorsa di quelli in alto venisse a mancare. Immaginò dunque un nuovo modello (fig. 67), del quale abbiamo esempi buoni tra le sepolture in mattoni scoperte, dal 1881, nei dintorni della piramide di Piupi II. Fondata direttamente sulla sabbia, in mattoni crudi, non si scorge a prima vista in questa mastaba, come in quelle delle origini, che una stele applicata alla facciata occidentale o una nicchia davanti alla quale la famiglia riunivasi per il sacrificio. Nell'interno, il pozzo è sostituito da una specie di cortile, nella cui parte occidentale si era riservato il posto della tomba. Questa consiste in un ridotto lungo e basso, formato da cinque lastre di calcare: una volta in mattoni, di circa 0 m. 50 o 0 m. 60 centimetri di raggio, alleggeriva la lastra superiore dal peso degli strati accumulati sopra essa fino al livello del terrazzo terminale. Le pareti ai lati, scolpite e dipinte, erano depositi per oggetti di nutrimento e di abbigliamento: si spingeva la bara tra loro, poi si murava l'apertura davanti e si colmava il piccolo cortile. Quando, invece di una bara in legno, il morto aveva un sarcofago di pietra, si collocava la fabbrica intera su esso, come su una fondazione più solida: il coperchio era nello stesso tempo il pavimento della camera e vi si accumulavano alla rinfusa le offerte e le statue prima di consegnare la mummia al suo riposo eterno.

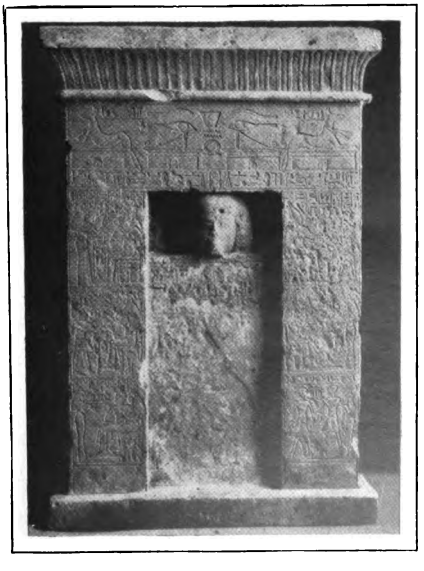


Fig. 63. — La stele-porta di Nibera. (*Museo del Cairo*). (*Fot. E. Brugsch*).

La mastaba memfitica, arrivata al termine del suo sviluppo, ammetteva, dunque, due elementi decorati, la cappella e la tomba che erano riuniti con un pozzo o con un corridoio senza orna-

Digitized by Google

mentazione. L'uso n'era quasi universale presso le classi ricche, dall'apertura del Faium al ventre del Delta, ma non si era propagato nelle regioni dove la Corte non risiedeva di abitudine. Quel che prevalse nell'Alto Egitto, nei luoghi ove l'esistenza di vasti spazi sabbiosi, a pie' delle catene costiere, spingeva i grandi signori a costruirsi mastabe, è un tipo derivato contemporaneamente dalla tinitica e dalla memfitica, ma meno lontano dalla prima che dalla seconda. Esso è, come a Elcab o a Dendera (fig. 68), a metà sotterra e vi si discende per un piano inclinato o per una scala: il morto vi è sepolto a piccola profondità, in una cavità che ha più della fossa che della camera. Si preferiva anche l'ipogeo scavato nel fianco della montagna, in un filone di calcare o di arenaria solida e fine, che correva orizzontalmente a una bella altezza al di sopra la pianura. Scelto il posto, i membri della famiglia e i domestici vi andavano a riposare di generazione in generazione, i potenti l'uno accanto all'altro, in linea sul medesimo piano, la plebe a casaccio sul pendìo, avanti ad essi e per così dire sotto di essi, quasi per conservare le distanze gerarchiche fin nella morte. Il piano comportava a forza le tre parti della mastaba, tomba, pozzo o corridoio in pendìo, cappella; ma la materia nella quale bisognava tagliarle obbligò l'architetto a rettificarne i particolari, al meno per quanto riguarda la cappella. Siccome la spesa sarebbe stata troppo forte se avesse dovuto spingere attraverso la rocca viva una di quelle filze di camere che si vedono a Memfi in Maruruca, egli si contentò, quasi sempre, di una sala unica per

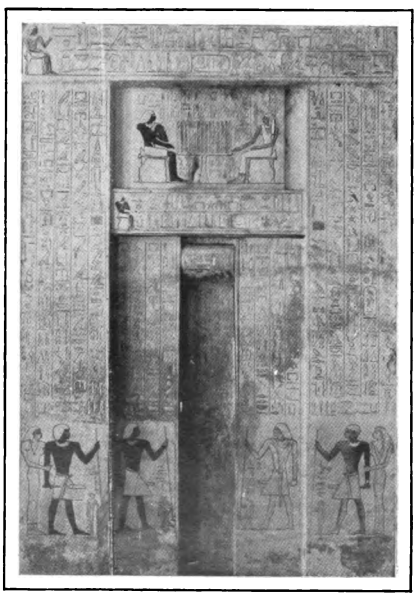


FIG. 64. — STELE DI NICHAFITCA.
(*Museo del Cairo*). (*Fot. E. Brugsch*).

Digitized by Google

i ricevimenti e per il culto; quando se ne esigevano di più, raramente il numero passava il due o il tre. In Zauiti, a Casr-essajad, esistono volte schiacciate; altrove e il più spesso, il soffitto era piano, come quello delle mastabe in pietra. Dove l'orientazione vi si prestava, si opponeva la stele all'entrata, in una nicchia incavata nel mezzo della parete di fondo; altrimenti la si scolpiva sul muro occidentale o vi si addossava e la nicchia serviva di *serdab* alle statue del *doppio*, sia che esse fossero libere, sia che esse stesse fossero state sottratte nella massa. L'ipogeo così concepito è l'angolo di una cava regolarizzato, a Com-el-Ahmar, a Cosseir-el-Amarna, a Meir, presso Achmim, a Deir-el-Melac, a Casr-essajad. Talvolta, tuttavia, un'intenzione di arte vi si rivela. Quello di Afai, a Gau-el-Chebir, ha soffitti i rilievi dei quali imitano i tronchi di palma che sostenevano il tetto delle case. Le cappelle dei principi di Elefantina sono vere sale di templi: quella di Machu (fig. 69) con le sue tre linee di sei colonne, la sua nicchia e la sua stele alla quale si accede con una piccola scala, la sua tavola di offerte in pietra, a tre piedi, ritta tra due delle colonne della nave centrale; quella di Sabni con i suoi quattordici pilastri quadrati, disposti su due di profondità e con il suo uscio stretto, tagliato verso il terzo dell'altezza da un architrave triangolare che delimita una porta minore nella porta mo-

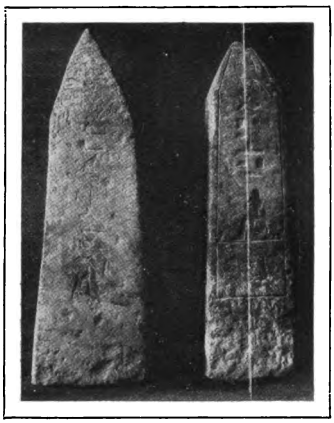


FIG. 65. — OBELISCHI DI FTAHHATPU E DI MAITI. (*Museo del Cairo*). (*Fot. E. Brugsch*).

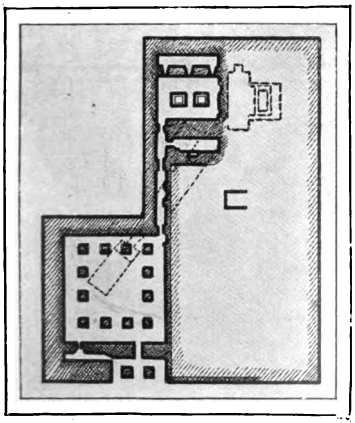


FIG. 66. — PIANO DELLA TOMBA DI TI. (*Da Mariette*).

Digitized by Google

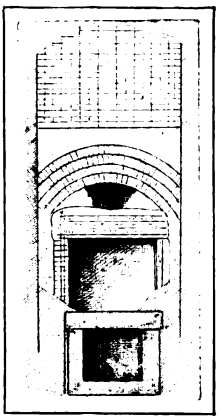


Fig. 67. — Mastaba a forno della VI dinastia. (*Disegno di Bourgoin, comunicato dalla libreria A. Picard*).

numentale. E' rude, mal proporzionato, barbaro per il disegno e l'esecuzione accanto a quello che vedesi a Memfi, ma l'eccellenza del sito mostra, in quelli che l'hanno scelto, un senso affinato della natura e essa redime, fino a un certo punto, quello che loro mancava dal lato dell'arte. Dallo spazio che borda il ripiano signorile, la vista corre liberamente ai confini dell'orizzonte: il *doppio*, sfuggito alla notte della sua tomba, abbracciava, d'un colpo d'occhio, la distesa intera del dominio sul quale aveva regnato, il fiume e i suoi flutti frettolosi, le isole incostanti, le campagne assediate dalla sabbia del deserto, i villaggi tra i palmizi e, in fondo, le montagne dove, non è molto, la caccia lo aveva tante volte sospinto.

Le sepolture dei Faraoni memfiti sono collocate, esse pure, in modo da dominare, da lungi, la valle. Esse si spiegano in linea sulla fronte del deserto libico, e, riattaccandosi l'una all'altra da Aburoasc a Gize, da Gize a Saccara, da Saccara a Dahsciur poi a Meidum, seguono, durante giornate intere, il viaggiatore che risale il Nilo. Zosiri, della III dinastia, possedeva a Beit-Challaf, come re dell'Alto Egitto, un'immensa mastaba in mattoni di tipo tinitico (cfr. fig. 12); re dell'Egitto del Settentrione, si costruì a Saccara una seconda tomba di genere nuovo, al meno per noi (fig. 70). Gli appartamenti del *doppio* sono aperti nella roccia, con disposizioni analoghe a quelle di Beit-Challaf, ma molto più complicate (fig. 71): vi si penetrava, difatti, da quattro porte, delle quali la principale si

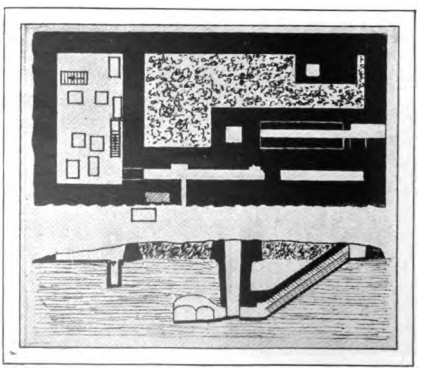


Fig. 68. — Tomba di Adu a Dendera. (*Da Petrie*).

Digitized by Google

apre sul lato a settentrione, e, dopo aver traversato un dedalo di corridoi, di camere basse, di gallerie ipostili, si giungeva sul limite di un pozzo centrale, nel cui fondo un'ultima fossa, chiusa da una specie di turacciolo di pietra, era stata scavata, senza dubbio a uso del tesoro funebre. Le superstrutture non sono in mattoni, ma il calcare grossolano della montagna circostante ne aveva fornita la sostanza ed è questo forse che ha dato origine alla leggenda secondo la quale Zosiri avrebbe per primo costruito monumenti in pietra. Esse hanno per base un quadrato lungo 120 metri su 107 e l'aspetto n'è tale che si direbbero composte di cinque massicci a piani inclinati, posti ciascuno due metri più in dietro dell'inferiore, così che vanno restringendosi fino al terrazzo finale a 60 metri dal suolo. Tuttavia l'apparenza è ingannatrice e non sono *mastabe* di dimensioni decrescenti accumulate l'una sull'altra: il nocciolo di mezzo fu costruito in un sol colpo, poi ornato sulle quattro faccie con strati di muratura paralleli, che, fermandosi quattro volte, a

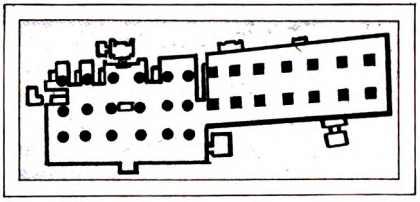


FIG. 69. — TOMBE DI MACHU E DI SABNI AD ASSUAN. (*Da Morgan*).

FIG. 70. — LA PIRAMIDE A GRADINI. (*Fot. Dümichen*).

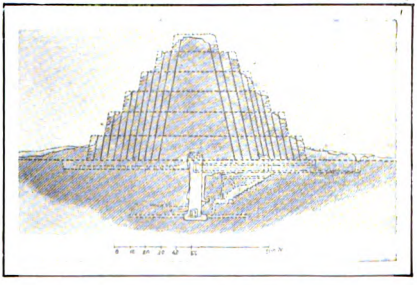


FIG. 71. — SEZIONE DELLA PIRAMIDE A GRADINI. (*Da Vyze*).

Digitized by Google

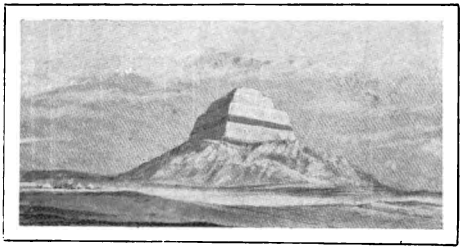


Fig. 72. — La falsa piramide di Meidum.

altezze differenti, formano quattro piani successivi. Il monumento chiamasi oggi la *Piramide a gradini*, ma non è una vera piramide. Comandandola ai suoi architetti, Zosiri voleva una tomba che la vincesse sopra quelle dei suoi predecessori e su quella stessa che egli si preparava a Beit-Challaf, secondo le orme antiche. Ora il pendio della mastaba si avvicinava troppo alla perpendicolare perchè con l'apparato di costruzione a piccoli blocchi, caro al suo tempo, egli potesse farlo giungere all'altezza voluta senza che quelli rischiassero di crollare sotto la loro spinta. Per evitare questo pericolo egli li restrinse tra le quattro fodere graduate: queste sostenendoli e sostenendo sè stesse, assicurano la stabilità dell'insieme. Tale variante rialzata e rinforzata della *mastaba* continuò a essere di moda per parecchie generazioni. Quasi un secolo e mezzo dopo Zosiri, Sanafrui, il primo sovrano della IV dinastia, non vi aveva rinunciato. La *falsa piramide* di Meidum (fig. 72), dove egli aveva eletto domicilio come re dell'Alto Egitto, si compone difatti, come la pretesa *piramide a gradini*, di vasti dadi in muratura a pani inclinati che si ritirano leggermente l'uno sull'altro; tuttavia essi sono quadrati invece di essere rettangolari, se ne contano quattro soltanto e la loro diminuzione progressiva è un puro capriccio di architetto che nessuna ragione di mestiere giustifica più. Il cuore della fabbrica non è infatti di pietra riportata; è una collina naturale, d'una solidità a tutta prova, e la muratura che la maschera è in strati di bellissimo calcare. I quattro cubi decrescenti sono liberi l'uno dall'altro, ed è probabile

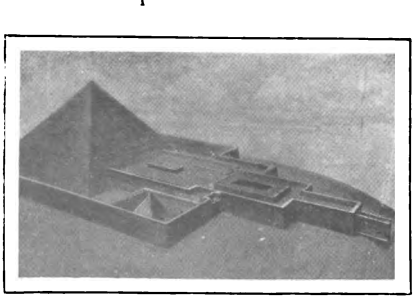


Fig. 73. — La piramide di Nausirrija. (*Restauro di L. Borchardt*).

Digitized by Google

che l'ultimo non fu mai compiuto.

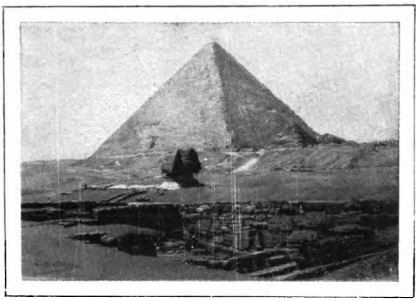


FIG. 74. — LA GRANDE PIRAMIDE E LA SFINGE. (*Fot. Beato*).

Dopo Meidum, i Faraoni ebbero solo piramidi durante l'intera età memfitica. A mio parere, la piramide deriva non dal poggio oblungo quasi dritto e a sommità piatta che è all'origine della mastaba, ma da un tumulo di pietra con pendio dolce terminante a punta, che sarebbe stato in uso nei distretti del Settentrione. Una tradizione raccontava che il quarto re della I dinastia, Uennefes, fosse l'autore di quella che si vedeva all'epoca greca vicino a Cocome ed è possibile; ma la più antica che conosciamo è a Dasciur, dove Sanafrui se l'eresse come re del Basso Egitto. Essa non costituiva da sola la sepoltura intera: una cappella l'accompagnava con magazzini sotterranei e un temenos lastricato si stendeva d'intorno, protetto da una cinta quadrata o rettangolare (fig. 73). Un argine collegava il tutto con un tempio situato nella città regale verso il confine delle terre coltivate. Gli appartamenti del *doppio* si dissimulavano nella piramide o sotto di essa; egli stesso, riceveva le sue rendite nella cappella annessa e, come dio vivente, era associato agli altri dei nel tempio della città. Si sa quel che siano le piramidi (cfr. fig. 41). Il mucchio di pietre che le compone posa su base quadrata, le facce verso i punti cardinali come quelle delle mastabe e senza maggiore esattezza che nella maggior parte di queste. La loro altezza varia dai 146 metri e 50 in Cheope

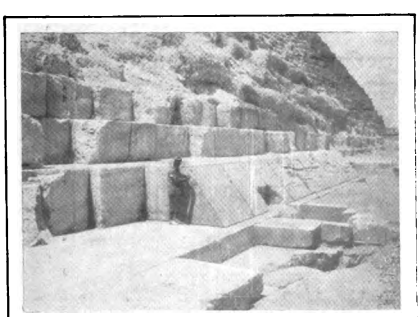


FIG. 75. — LO STRATO DI PIETRE RIMASTO, CHE RIVESTIVA LA GRANDE PIRAMIDE. (*Fot. Covington*).

Digitized by Google

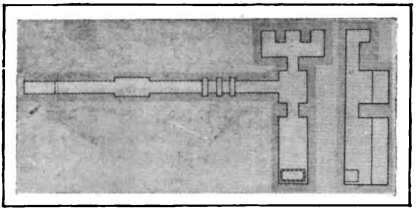


FIG. 76. — PIANO DI UNAS.
(*Disegno di Maspero, comunicato dalla libreria A. Picard*).

(fig. 74) a 22 metri in Unas; ma, qualunque fossero le dimensioni di ognuna, il piano generale era tracciato, una volta per tutte, prima di avviarla e si proponevano di seguirlo senza alterazione fino al compimento. Accadeva, pertanto, che la si ritoccasse nel corso dei lavori e che le proporzioni d'insieme fossero allargate, cosa che portava cambiamenti nelle disposizioni dell'interno. Fu probabilmente così per Chefren e per Micerino, mentre quella di Cheope pare costruita di un sol tratto, sul luogo ove si trovava una tomba più antica di cui egli conglobò gli elementi in una muratura grossolana che rivestì di un paramento in grandi blocchi (fig. 75). Questo pentirsi nell'esecuzione si nota soprattutto sotto la IV dinastia, nel tempo in cui la formula costruttiva non era stata fissata ancora con un'esperienza sufficiente e in cui gli architetti osavano forse più di quello ch'era buono per la solidità della loro opera. Quelli di Cheope, per evitare che la tomba si schiacciasse sotto il peso di cento metri di pietra, avevano costruite, sopra di essa, cinque camere di alleggerimento soprapposte lungo l'asse mediano: questo artificio che da questo respingeva sulle facce laterali il più forte della pressione centrale, la salvò infatti, ma non fu più rinnovato in seguito. Dalla metà della V dinastia in poi, la maggior parte delle piramidi presentano un piano quasi uniforme che, riducendo le dimensioni, non assicurò meno l'inviolabilità

FIG. 77. — PORTA DI COMUNICAZIONE TRA L'ANTICAMERA E IL SEPOLCRO NELLA PIRAMIDE DI UNAS.

Digitized by Google

FIG. 78. — L'INCAVO DISCENDENTE A ZAUIJET-EL-ARJAN. (*Fot. Oropesa*).

della mummia (fig. 76). Un corridoio inclinato, che sfiora il suolo sotto la metà della faccia settentrionale ed è reso invisibile dal lastricato del cortile, proprio al livello del primo strato, poi una sala d'aspetto a soffitto basso, un corridoio orizzontale sbarrato, quasi nel suo mezzo, da saracinesche di granito, un vestibolo (fig. 77), che comunica, a diritta con la camera del sarcofago, a manca con un *serdab* o un magazzino di provvigioni: il vestibolo e la camera del sarcofago sono coperti da un tetto puntuto consistente in tre strati di travi in calcare, appoggiate in alto. Talvolta le superstrutture erano costituite intieramente da grandi blocchi in calcare fino, come in Unas; più spesso, esse hanno un nocciolo di calcare grossolano estratto dalla montagna vicina e solamente rivestite di calcare fino.

Per quanto poco capaci siano all'ordinario le figure geometriche di suscitare un sentimento o di procurare un godimento d'arte, la piramide, così come gli Egiziani l'hanno tradotta sul terreno, non manca mai di commuovere profondamente chi la vede per la prima volta. E l'effetto non è guari minore quando, in luogo del monumento stesso, si ha davanti l'abbozzo. Il faraone Nafircherija, della III dinastia, aveva scavato a Zauijet-el-

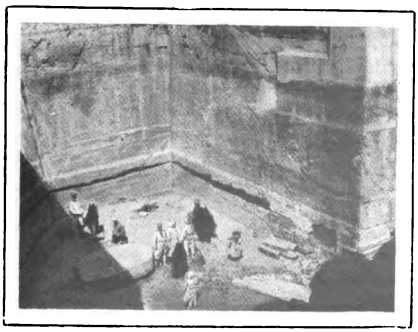


FIG. 79. — IL PAVIMENTO E LA CAVITÀ DELLA PIRAMIDE INCOMPIUTA A ZAUIJET-EL-ARJAN. (*Fot. Oropesa*).

Digitized by Google

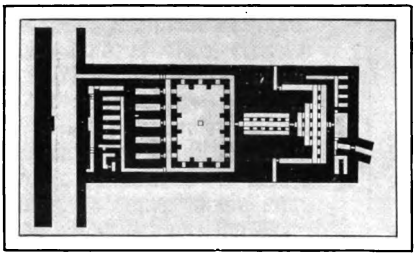


Fig. 80. — Piano della cappella di Chefren.
(*Da Steindorff*).

Arjan, le fosse destinate alle substrutture della sua tomba e il piano inclinato munito di sdrucciolatoi sul quale i blocchi passavano attendendo che si costruisse il corridoio di accesso alle camere mortuarie (fig. 78). I lavori cessarono al momento in cui gli strati inferiori di granito erano stati posti e niente vi spicca sulla superficie oltre un ammirevole vaso ovale in granito destinato alle libazioni (fig. 79). Non è dunque altro, insomma, che una fossa in forma di T, profonda 30 metri: e pertanto l'impressione che si prova quando vi si discende è di quelle che non si dimenticano mai. La ricchezza e grandezza dei materiali, la perfezione del taglio e delle commessure, la finitezza incomparabile del vaso, l'arditezza delle linee e l'altezza delle pareti, tutto si riannoda per comporre un insieme unico. Le cappelle della piramide compiuta non presentavano questo carattere di forza quasi brutale. Erano edifici di media grandezza, che, sortendo dalla facciata orientale, andavano avanzando da ponente a levante fino al muro di cinta. La sola che ci sia giunta completa, quella di Sanafrui, comprende due piccole sale oscure senza ornamenti nè iscrizioni, poi un cortile dietro le sale, e nel cortile, due stele nude che si elevano in vigore sul lastricato della piramide. Della cappella di Cheope sussiste solo il pavimento e quella di Chefren è molto rovinata (fig. 80), ma si sono sterrate, recentemente, parecchie di quelle che appartennero

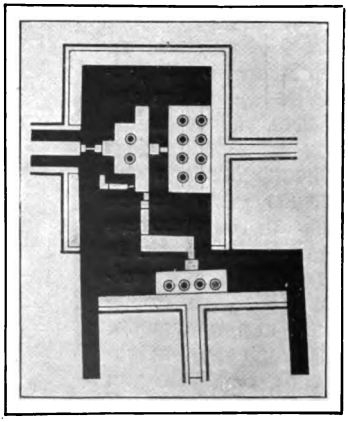


Fig. 81. — Piano della cappella di Sahurija.
(*Da L. Borchardt*).

Digitized by Google

ai sovrani della VI dinastia, soprattutto a Sahurija (fig. 81) e a Nausirrija (fig. 82). Vi si penetrava da un portale in granito e vi si vedeva un portico di colonne in granito egualmente, un cortile circondato da piccole camere laterali, un corpo di abitazione che racchiude tre grandi sale allineate sulla stessa fronte, il tutto scolpito e dipinto finamente. Era un tempio, meno il penetrale, o piuttosto la fossa sepolcrale era pur essa quel che il penetrale era per il vero tempio, l'appartamento ove il proprietario del luogo abitava al riparo dagli attacchi esteriori; la stele vi rappresentava la porta misteriosa che non si poteva più aprire, ma sulla soglia della quale si accumulava l'offerta.

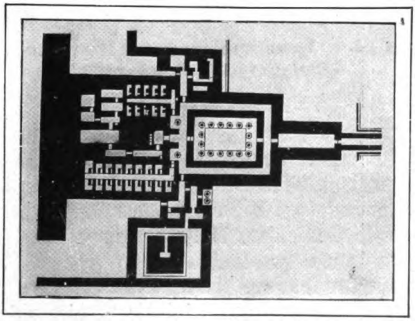


FIG. 82. — LA CAPPELLA FUNERARIA DI NAUSIRRIJA.
(*Da L. Borchardt*).

Si incontra, di tanto in tanto, nelle iscrizioni di Saccara un geroglifico bizzarro, una piramide tronca sormontata da un obelisco e accompagnata da un disco solare, che talvolta sembra bilanciarsi in equilibrio sulla punta dell'obelisco. Esso designava un tempio che Faraone consacrava a Ra, il sole di Eliopoli, nella sua città reale, in prossimità della sua tomba; ma può credersi che ne esprima fedelmente la figura, o è piuttosto la riunione grafica di elementi dissociati nella realtà? Gli scavi tedeschi hanno messo al giorno, presso Abusir, alcuni avanzi i quali provano che l'obelisco si elevava sulla piramide stessa e non a suo lato. Una rampa, chiusa tra due parapetti, conduceva dal palazzo di Nausirrija al tempio, che consisteva in un cortile rettangolare lungo 100 metri su 80 di larghezza e del quale l'asse maggiore era diretta da levante a ponente: un muro di mattoni lo circondava e lo si varcava da una specie di pilone nel mezzo della faccia orientale. La piramide copriva quasi la metà occidentale dell'area chiusa, non una piramide classica sul genere di quella di Gize, ma una mastaba quadrata, analoga a quelle di cui si compone il monumento di Meidum (fig. 83). Questo misurava verosimilmente da 20 a 30 metri di altezza, con 40 metri di base e tre delle sue facce erano nude: da una porta

Digitized by Google

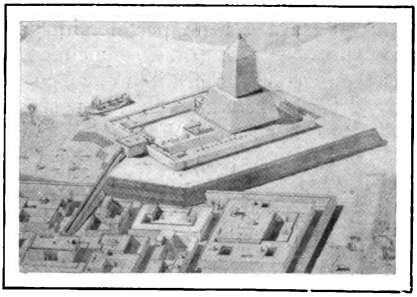


FIG. 83. — IL TEMPIO SOLARE DI NAUSIRRIJA. (*Restauro di L. Borchardt*).

praticata in una cappella attinente alla quarta, quella meridionale, si accedeva alla scala conducente alla terrazza. Là sorgeva l'obelisco, o piuttosto il fassimile in mattoni di un'immensa pietra elevata in forma di obelisco tozzo, la punta del quale saliva circa a 36 metri. Il portico che precedeva questo strano monumento era fiancheggiato a levante, mezzogiorno e tramontana, da lunghi corridoi a volta, riuscente quello di mezzogiorno alla cappella dove sboccava la scala, quello di tramontana alle cellule dove s'immagazzinavano le provvigioni e dove i sacerdoti di servizio alloggiavano col materiale del culto. Nello stesso cortile, un pavimento striato da scanalature profonde disegna, sul suolo, un parallelogramma, trattenuto a levante da una fila di nove bacini in alabastro, mentre a ponente, quasi a pie' della piramide, un'immensa tavola da offerte, anche in alabastro, si mostrava in una piccola corte cinta da muri bassi. Parecchi particolari rimangono inesplicabili o oscuri nella disposizione delle parti: un punto tuttavia ci resta certo fin d'ora, che l'obelisco corrispondeva e al santuario e al dio che vi si adorava. Noi siamo talmente abituati a considerare le divinità egiziane come esseri di carne, uomini o animali, che siamo sorpresi quando una di esse si rivela a noi sotto le specie di un oggetto inanimato. Qui, pertanto, l'obelisco è il dio esso stesso, ciò che è più, il dio Sole e come per non lasciarci alcun dubbio a questo riguardo, gli Egiziani hanno fabbricato presso alla facciata meridionale l'immagine in mattoni di una delle barche solari, con le sue forme speciali e il suo carico d'insegne sacre (fig. 84). Certo, c'è qualcosa di paradossale, a prima vista, in questo pensiero che hanno avuto d'imitare pesantemente e d'immobilizzare sulla sabbia del deserto quella cosa leggera e rapida che è un battello. Tuttavia è conseguenza fatale del desiderio di sopravvivere che si manifesta in tutte le loro opere. Per quanto curata fosse, la barca in legno del dio doveva finire col ridursi in polvere, e forse le circostanze del momento non avrebbero permesso rifarne una nuova: allora la barca in mattoni

Digitized by Google

prese il suo posto, con tante maggiori probabilità di essere utile quanto più difficile era il danneggiarla o il distruggerla: essa avrebbe continuato il suo ufficio per Ra, finchè fosse rimasto l'ultimo suo frammento.

FIG. 84. — LA BARCA IN MATTONI DI NAUSIRRIJA.
(*Da L. Borchardt*).

Come l'edificio di Abusir, quello della Sfinge non era un vero tempio (fig. 85). Era una specie di padiglione di attesa, costrutto sull'orlo della pianura, davanti alla seconda piramide, e collegato con questa per mezzo di un argine del quale la traccia è riconoscibile ancora: partivano di là i cortei che, nei giorni regolamentari, si rendevano alla cappella di Chefren, per celebrarvi il culto del sovrano. Il piano n'è semplice, senza che pertanto vi si possa determinare l'uso di tutte le parti. Una sala lunga 20 m. e larga 7 ne occupa il centro, con una fila mediana di sei pilastri monoliti, alti circa 5 metri. Una seconda sala di 17 metri e mezzo su 9, si adatta nella prima a forma di T: essa era ornata da sei pilastri in due file e la luce vi penetrava da spiragli obbliqui aperti nella sommità dei muri. La sala dei sei pilastri è come il pernio attorno al quale il resto dell'edificio si raccoglie: essa comunica a levante con una galleria che, procedendo parallelamente alla facciata (fig. 86), termina alle due estremità con una cameretta rettangolare, nell'angolo di libeccio, con uno stanzino che contiene sei nicchie sovrapposte a due a due, nell'angolo di maestro con il corridoio che in pendio dolce sale all'altipiano. Il nocciolo della costruzione è in calcare di

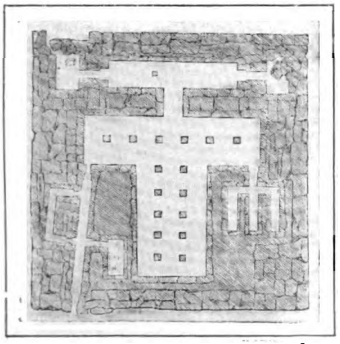


FIG. 85. — IL TEMPIO DELLA SFINGE.
(*Da Mariette*).

Digitized by Google

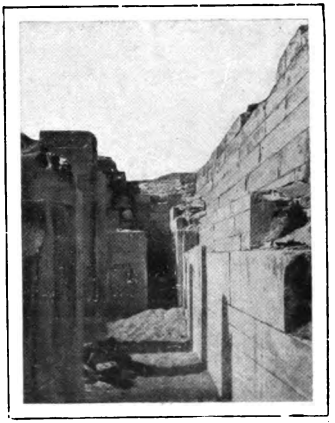


Fig. 86. — Vista interna del tempio della Sfinge. (*Fot. E. Brugsch*).

Tura; i rivestimenti, i pilastri, la copertura, la facciata (fig. 87) sono in blocchi di granito o d'alabastro giganteschi, adattati e levigati alla perfezione, ma non decorati. Qui, come nella tomba incompiuta di Nafircherija, l'architettura produce il suo effetto senza soccorso straniero, con la purezza delle linee e l'armonia delle proporzioni. L'edificio è quasi compiuto e sembra che aiutandoci con i dati acquisiti presso Abusir e nelle cappelle delle piramidi, si possa ristabilire, secondo questo, il piano generale dei templi ordinari. Pertanto non è così e il problema presenta troppe incognite, perchè sia risolto. Credo non avventurarmi troppo dichiarando che mancavano loro certe parti le quali si trovano nei templi di epoche posteriori: i piloni, per esempio, con la loro apertura alta fiancheggiata dalle due torri massicce. Le porte si aprivano direttamente nel muro di cinta, come più tardi, nell'età saitica, quelli della città di Tebe: esse erano accompagnate da un portico e seguite da un cortile, attorno e nel mezzo del quale erano disseminate tavole da offerte e materiale del culto. Il corpo dell'alloggio principale si elevava in fondo, senza che ci sia possibile affermare come le stanze vi si distribuissero. Il santuario

Fig. 87. — Facciata del tempio della Sfinge. (*Fot. Steindorff*).

Digitized by Google

FIG. 88. — TESTA DI LEONE DI SACCARA.
(*Museo del Cairo*). (*Fot. E. Brugsch*).

era sicuramente tutto indietro, ma le sale che l'accompagnavano a dritta e a manca appartenevano fin d'allora alla dea madre e al figlio? Quel che risulta chiarissimamente, dallo studio delle rovine, è che un buon numero degli elementi più comuni in seguito, allora erano già in uso, il cornicione e la sua scanalatura curva, le gronde a mezzo leone sporgenti sulle pareti esteriori, le immagini dei leoni protettori (fig. 88), i pilastri quadrati, le colonne a palme o a bottoni di loto. La colonna a palma è di moda sotto la V dinastia, un po' pesante in Sahurija, svelta e leggera in Unas (fig. 89): essa ha per capitello un mazzo di foglie attaccato al fusto con quattro nastri e la testa delle quali s'inchina graziosamente sotto il peso dell'abaco. Le colonne lotoformi di Sahurija e di Sciopsisuftah (fig. 90) sono inscritte in un circolo, mentre quelle di Nausirrija sono rettangolari alla base, ma vanno arrotondandosi a misura che salgono e sono quasi circolari alla sommità (fig. 91). Esse consistono, con varianti leggiere, in quattro o sei fasci di fusti di loto, dai piedi bulbosi e adorni di foglie triangolari: i bottoni, chiusi al collo da quattro o cinque fasce, si riuniscono a mazzo per formare il capitello e talvolta alcuni bottoni nascenti, intercalati tra i bottoni semichiusi, riempiono i vuoti sopra i legami. Quando si esaminano le rovine, ci si persuade che l'architettura memfitica, se tendeva al gigantesco per le tombe dei re, non lo ricercava affatto per il tempio

FIG. 89. — DUE COLONNE CON CAPITELLO A FOGLIE DI PALMA DELLA CAPPELLA FUNERARIA DI UNAS.
(*Museo del Cairo*). (*Fot. E. Brugsch*).

Digitized by Google

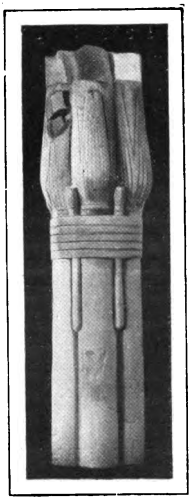


FIG. 90. — COLONNA LOTOFORME DI SCIOPSISUFTAH. (*Museo del Cairo*). (*Fot. E. Brugsch*).

degli dei: essa voleva la forza e l'eleganza piuttosto che l'enormità.

Le superfici che preparava non offrivano meno un campo, quasi senza confini, all'attività dello scultore e del pittore. Gli Egiziani non sopportavano, d'ordinario, che la pietra, anche la più bella, rimanesse nuda e, d'altra parte, la pittura soltanto, senza un sotto di scultura, non sembrava loro presentare le condizioni di perpetuità richieste per l'ornamento dei templi o delle tombe: tolte rare eccezioni, non la si tollerava che nelle case e nei palazzi. I Faraoni, infatti, provavano una ripugnanza istintiva a fissare la loro vita in un' abitazione ove altri avevano vissuto prima: l'abbandonavano alla sua sorte e s'improvvisavano nuove residenze, che sembravano, ad essi, sempre abbastanza buone, purchè fossero capaci di durare quanto durava la loro vita. Si contentavano, dunque, per questi edifici effimeri di una ornamentazione caduca in semplice pittura, sul soffitto, sul pavimento, sulle mura, e la stessa tolleranza si estese, per forza, agli ipogei scavati in una roccia inadatta alla scultura, come alle cappelle in mattoni crudi che gli abitanti dei villaggi, troppo poveri per usar la pietra, consacravano ai loro dei; da per tutto, del resto, il colore non è, per così dire, che il compimento d'un rilievo, ma un compimento talmente indispensabile che facciamo fatica a immaginare un edificio che ne fosse privo. Si comprende, ora, perchè l'arte del pittore non abbia avuto in Egitto lo sviluppo personale e la complessità che ha da noi. Egli stende sull'opera dello scultore tinte uniformi, poi indica i particolari di costume o gli accessori che quegli non aveva notati. Egli allumina dunque più ancora che di-

FIG. 91. — COLONNA LOTOFORME DI NAUSIRRIJA. (*Museo del Cairo*). (*Fot. E. Brugsch*).

Digitized by Google

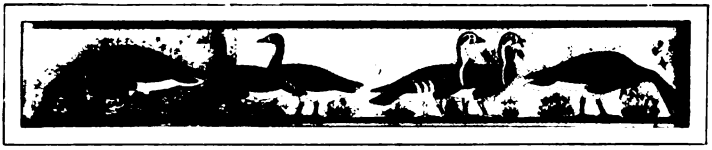


FIG. 92. — LE OCHE DI MEIDUM.
(*Museo del Cairo*). (*Fot. E. Brugsch*).

pingere e il bisogno di avere rilievi da copri e è per lui così imperioso che s'ingegna a darsene l'apparenza, anche là dove non esistevano affatto: egli circonda le sue figure con un tratto rosso o nero, che ne ferma i contorni con tanta nettezza come se le avesse incise a punta. La negligenza premeditata delle mezze tinte e delle loro varietà infinite l'avevano spinto a scegliere per ogni oggetto e ogni persona, una tinta che, senza allontanarsi troppo dalla natura, non l'avvicinava talvolta che pochissimo. Così, l'uomo ha le carni di un bruno più o meno carico e la donna d'un giallo chiaro: si riserba all'acqua un azzurro unito o strisciato di nero, un verde vivo al fogliame o alle erbe e un giallo sporco seminato da punti rossi significa indifferentemente il grano a mucchi o la sabbia del deserto. Con tali malagevoli convenzioni e con mezzi così ristretti, non si arrivava meno a produrre opere di un sentimento e di una verità che colpiscono. Tale era la tomba contemporanea di Sanafrui a Meidum, ove il Vassalli salvò le quattro oche celebri che sono oggi al museo del Cairo (fig. 92). L'esecuzione n'è eccellente e le particolarità che distinguono in ciascuna coppia il maschio e la femmina sono notate con una esattezza che sorprende i naturalisti, ma di più la fattura e il colore sono ammirabili: i pittori giapponesi o cinesi non farebbero meglio. È,

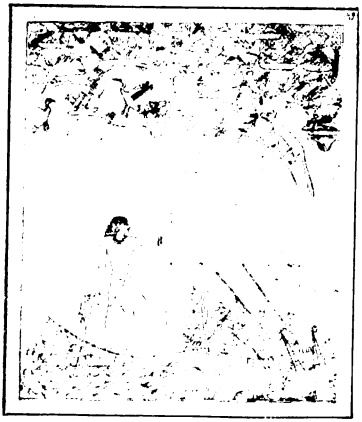


FIG. 93. — LA CACCIA ALL'IPPOPOTAMO NELLA TOMBA DI TI.
(*Fot. Hachette*).

Digitized by Google

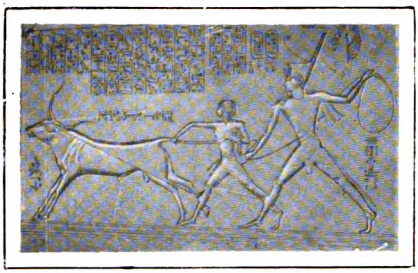


FIG. 94. — IL TORO PER IL SACRIFICIO PRESO AL LACCIO DAL RE, AD ABIDO. (*Disegno di Boudier*).

per disgrazia, un'eccezione e la pittura memfitica si elevò raramente alla dignità di un'arte autonoma: essa fu una dipendenza servile della scultura.

Detto questo, si tratti di un tempio o d'una tomba, la decorazione era considerata come una composizione immensa della quale tutte le parti convergevano verso uno stesso punto: nel tempio, il muro di fondo del santuario, nella tomba, la stele che aveva sostituito la porta della sepoltura. Senza dubbio ogni camera, e in ogni camera ogni parete, e su ogni parete ogni quadro, costituisce un insieme dove i personaggi si mescolano e si contrariano in tal maniera che, se gli uni tendono verso questa *chibla*, gli altri sembrano o allontanarsi da essa o per lo meno non incamminarsi verso di essa; ma questo incrocio di movimenti, che si direbbe in contrasto al principio enunciato, si spiega quando si esaminano le condizioni nelle quali si produce. Nel tempio, è sempre il dio che muove a controsenso del resto, il dio supremo del luogo e le divinità della sua famiglia o del suo corteo: l'oblatore, sacerdote o re, va sempre nella direzione normale. Talvolta, raramente, una scena unica occupa il muro; per lo più, questo si divide in registri sovrapposti e i registri in riquadri allineati uno dopo l'altro. Egualmente, il rituale del

FIG. 95. — UN CAPO LIBICO ATTERRATO DA SAHURIJA. (*Museo di Berlino*). (*Fot. L. Borchardt*).

Digitized by Google

culto divino si risolveva in un numero determinato di cerimonie, che venivano isolate a volontà dalle loro vicine o raggruppate in teorie più o meno lunghe. Quando, sul principio del sacrificio, Faraone lavava l'altare, accendeva il fuoco, bruciava l'incenso, spandeva le libazioni, l'acqua, il vino, il latte, le essenze, là c'era materia di altrettante scene distinte. E poichè, per assicurare a queste operazioni la loro piena efficacia, egli le compieva una volta come re del Mezzogiorno e una seconda volta come re del Settentrione, si era imposto all'artista l'obbligo di raffigurarle pure due volte, ma distribuendole simmetricamente di sala in sala, così che, in fine, il tempio s'era trovato come diviso in due sezioni parallele con decorazioni corrispondenti: il sovrano celebrava l'ufficio a nome dell'Alto Egitto in quella di dritta e a nome del Basso Egitto in quella di manca. Egli andava allora procedendo dal di fuori al di dentro fino al penetrale e, a ciascuna fermata, il dio si elevava davanti a lui, come un gran signore che, uscito incontro ai suoi, se li trova di fronte e riceve il loro omaggio di stazione in stazione. Il collegamento è molto meno serrato nelle tombe, perchè il morto si sdoppia per così dire, e mentre in parecchi luoghi egli attende passivamente il beneficio delle pene che la sua posterità s'infligge a sua intenzione, in altre si conduce come s'egli contasse ancora tra i viventi: egli percorre i suoi campi o i suoi laboratori per « vederne i lavori » e per sorvegliarli. Il contrasto delle sue due parti si traduce, allora, in un contrasto eguale nell'orientamento delle sue immagini: alcune si muovono o si fermano in faccia alla *chibla*, come i fedeli venuti dal mondo esteriore per festeggiare l'antenato; ma la maggior parte le volgono il dorso e sembrano discendere da essa, così che siede da padrone dell'abitazione. Se, negligendo queste va-

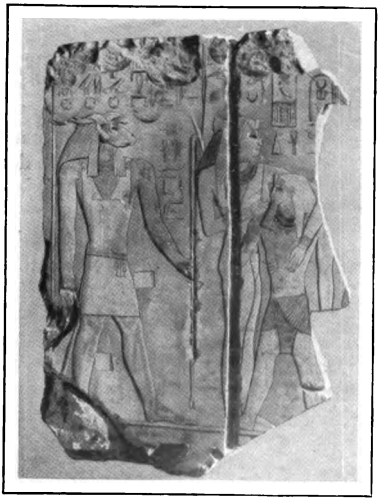


FIG. 99. — IL RE SAHURIJA ADOTTATO DALLA DEA DAVANTI A CHNUMU. (*Museo del Cairo*). (*Fot. E. Brugsch*).

Digitized by Google

Fig. 97. — Mencauhoru. (*Museo del Louvre*).

rianti derivate dall'idea che si aveva delle condizioni materiali nelle quali la sopravvivenza si esercitava, si prendono i quadri dell'ipogeo all'ingrosso, si è forzati confessare che essi progrediscono uniformemente verso la stele e che nel loro succedersi illustrano il dramma mistico del quale le peripezie si svolgono dalla soglia della cappella alla supposta porta della tomba.

Gli artisti li ridussero in registri, e, siccome ne usarono egualmente nei templi, finirono per costituire serie di disegni che contenevano tutti gli elementi necessari a decorare la casa dei morti o quella degli dei. È probabile che sul principio ogni distretto od ogni città importante avesse cartoni dove le particolarità delle sue religioni e dei suoi funerali erano tracciate; ma, al momento in cui la storia comincia per noi, le diversità locali non esistevano più che in piccola parte e due tipi generali erano prevalsi, uno per la tomba, l'altro per il tempio: gli esemplari multipli che possediamo di ciascuno di essi non si distinguevano che per la particolarità dei nomi e delle figure. Come ho già detto, parecchi indizi mi invitano a pensare che essi furono fissati definitivamente nelle scuole del Delta e lo credo provato per quello delle tombe: è nel Delta infatti, e solo nel Delta, che i papiri raggiungono altezze enormi, e che formano questi folti immensi tra i quali il morto beato si cacciava alla ventura, per prendere con la fiocina i pesci, per cacciare gli uccelli d'acqua e l'ippopo-

Fig. 98. — Bassorilievo trionfale di Sanafrui al Sinai. (*Fot. Petrie*).

Digitized by Google

FIG. 99. — PARTICOLARE DI UNA FIGURA DI DONNA. (*Tomba di Gemnicai*).

tamo (fig. 93). Dopo che i sacerdoti di Eliopoli ebbero codificato i principi del culto degli dei e dei morti, furono condotti quasi invincibilmente a redigere le regole per la composizione e l'esecuzione dei quadri dove li rappresentavano. Essi non sopportavano guari eccezioni in quel che concerneva gli dei, perchè, quando l'uomo si rivolge alle divinità, i suoi atti e le sue attitudini più insignificanti in apparenza hanno la loro importanza. Per far bene, l'artista avrebbe dovuto scomporre in altrettante immagini distinte, i movimenti più minuti del celebrante,

ma il teologo non ve lo costringeva. Gl'impose soltanto, per ogni episodio, la sequenza dei quali costituiva gli uffici, di esprimere il momento critico, quando si compie la manipolazione che li forza a produrre il massimo del loro effetto. Una volta, il capo o il re avevano dovuto prendere, essi stessi, al laccio nei campi il toro quasi selvaggio che volevano offrire (fig. 94): essi l'atterravano, gli legavano insieme le zampe, poi l'uccidevano con una mazza di legno duro con un mezzo coltello, della quale gli assestavano un colpo sul

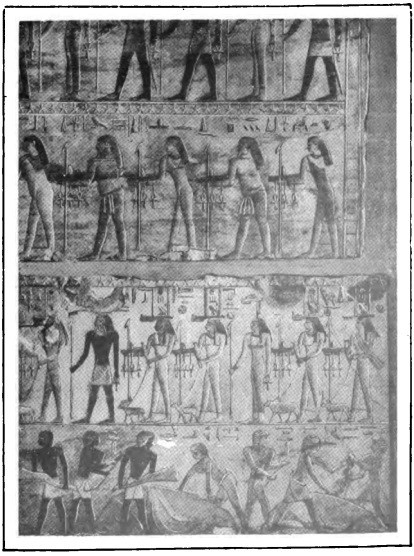


FIG. 100. — BASSORILIEVI DELLA CAPPELLA DI SAHURIJA. (*Museo del Cairo*). (*Fot. E. Brugsch*).

Digitized by Google

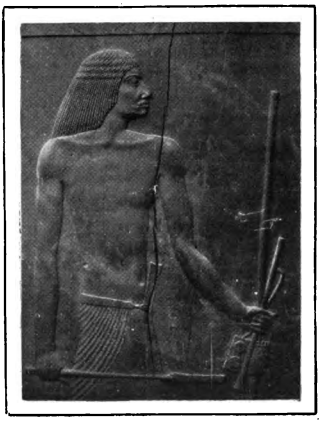


Fig. 101. — Una delle figure di Hasi.
(*Museo del Cairo*).
(*Fot. E. Brugsch*).

cranio tra gli occhi. Più tardi, si sgozzò la bestia invece di mattarla, ma l'arma antica e il gesto ch'esigeva vennero conservati, così che furono rappresentati sulle mura come l'emblema caratteristico del rito. Dove si vede il re diritto davanti al dio e presentante a lui la mazza col braccio teso, è il sacrificio che si ha sott'occhi, anche se la vittima è assente; la scena, una volta ridotta in cifra, si è trasmessa di secolo in secolo, senza variazione che negli accessori, e la si ritrova a Com-Ombo, sotto gli Antonini, tale e quale era sotto i più antichi Faraoni. Se ora torniamo alle mastabe e vi esaminiamo lo stesso motivo, ci appare subito ch'esso non è trattato secondo una formula immutabile. Il disegnatore lo stende o lo restringe senza che al teologo salti in mente di ridirvi su; vi moltiplica le comparse e ne sopprime, ammorbidisce o irrigidisce le loro pose, combina i loro sforzi, consacra, se vuole, interi quadri a ritrarre il destino finale del toro, lo squartamento, la presentazione dei pezzi al padrone. E quel ch'è vero del sacrificio, non lo è meno del resto: tanto la composizione e l'esecuzione sono uniformi nel libro dei templi, altrettanto sono diverse in quello delle tombe. Il domma, che aveva comandato all'artista la scelta e la fattura delle scene dove gli dei assistono visibili, gli accorda, riguardo ai morti, molto maggiore libertà.

Per quanto ancora privi di coerenza, i frammenti che ci sono giunti delle cappelle di Unas, di Nausirrija e di Sahurija bastano a provare che il libro dei templi

Fig. 102. — I bassorilievi di Hasi.
(*Museo del Cairo*). (*Fot. E. Brugsch*).

Digitized by Google

comprendeva già lo stesso genere di rappresentazioni e collegate quasi alla stessa maniera di quelle che ritroviamo sotto il secondo Impero tebano. Lo schema decorativo cambiava di natura avanzandosi dal di fuori al di dentro. Nelle regioni accessibili alle folle, nella sala a colonne che serve di vestibolo e sotto i portici che fiancheggiano il cortile d'entrata, si mettevano in mostra le prodezze del sovrano, almeno quelle delle quali rendeva grazie alle divinità del luogo e il bottino delle quali aveva aiutato a costruire o a restaurare l'edificio. Si vedeva, dunque, Sahurija, nel lato meridionale del suo ipostile, percuotere un re di Libia atterrato davanti a lui (fig. 95); più lontano, tre figlie dei capi libi imploravano la sua misericordia, poi mandre prigioniere di buoi, asini, capre, montoni si avanzavano su quattro registri, mentre nella parte bassa del muro, sotto gli animali, la famiglia del vinto piangeva la sorte del suo capo in presenza d'Amentit, la reggente dell'Occidente e di Asciu, il signore del deserto. Altrove, il Faraone è impegnato in una spedizione marittima contro gli Asiatici; la sua flotta voga verso di lui su due linee, tra i clamori degli equipaggi. Altrove ancora, egli caccia nel deserto o insegue gli uccelli attraverso i papiri. Tutti questi ricordi della sua vita principesca si cancellano appena varcata la soglia delle camere interne. Una scorta di portatori di offerte lo accompagna là per qualche istante, ma tosto lo lascia, a sua volta, ed egli rimane solo a faccia a faccia

FIG. 103. — UN PRINCIPE DI ELEFANTINA.
(*Fot. J. de Morgan*).

FIG. 104. — BASSORILIEVO DELLA TOMBA DI MACHU A ELEFANTINA.
(*Fot. Couyat*).

Digitized by Google

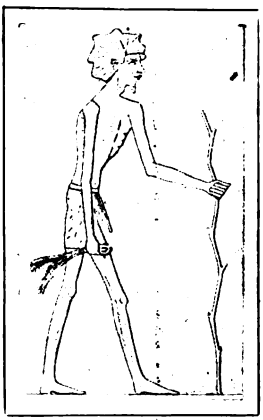


Fig. 105. — Uno dei magri di Meir.
(*Disegno di Clédat*).

coi suoi padri divini: le dee l'adottano per loro figlio allattandolo col loro seno (fig. 96) e gli dei ricevono da lui il vino e l'acqua, l'olio profumato, i tributi con i quali egli si lusinga di accattivarsi la loro benevolenza. Parecchi di questi motivi ci erano noti dalle mastabe; ma quel che non si poteva sospettare, prima che si fosse trovato sui monumenti reali, era la perfezione con la quale gli artisti memfiti li avevano trattati. Il Mencauhoru del Louvre (fig. 97) ci rivelava già il fascino ch'essi erano capaci di infondere alle immagini dei loro Faraoni, ma era un frammento isolato: sui grandi bassorilievi di Abusir, ogni figura, dalla testa ai piedi, e, quando trattasi di persone che si mescolano, ogni gruppo di figure si sviluppa da un tratto unico dato alla pietra con una sicurezza di mano e con una libertà che non si smentiscono un istante. Lungo questo tratto, per accentuare il rilievo, l'artista ha scavato il fondo, ma così sottilmente che ci è necessario uno sforzo di attenzione prima che noi ce ne accorgiamo: il soggetto è così come collocato in una atmosfera che addolcisce i suoi contorni più che non si crederebbe possibile con un rilievo mantenuto basso come quello. I particolari interni offrono una mescolanza di linee nette e di modellature quasi impercettibili: gli elementi individuali del viso, gli occhi, il naso, la bocca, il mento, sono ricavati da una punta vigorosa, con angoli vivi che ne distaccano la forma, ma l'agilità dei muscoli e delle carni è espressa con tagli morbidi i quali correggono quella durità che, senza di essi, vi sarebbe stata nel disegno (fig. 99).

Fig. 106. — Uno dei grassi di Meir.
(*Disegno di Clédat*).

Digitized by Google

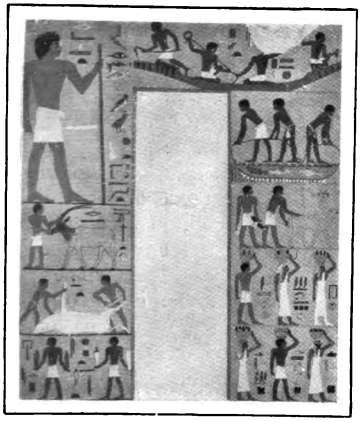


FIG. 107. — UNA PARETE DELLA TOMBA DI RAHATPU A MEIDUM. (*Da Petrie*).

Gli esseri di proporzioni sovrumane, re e dei, avevano occhi di smalto, e questo artificio dava un'apparenza di vita che la pittura faceva risaltare ancor più. Il colore è caduto quasi da per tutto, ma dove persiste è di una freschezza e di un'armonia ammirabili. Esso compie, del resto, l'opera dello scultore e vi aggiunge precisioni che lo scalpello avrebbe durato fatica a notare senza pesantezza: esso veste il dio del mare, Uzueri, di una maglia di linee ondulate azzurre, indice dell'acqua, o copre il dio dei cereali, Napriti, di un seminato giallo bruno in chicchi oblunghi, segni del grano (fig. 100).

Tutto questo usciva dai laboratori reali, come i bassorilievi trionfali del Sinai (fig. 98) e probabilmente anche, per un effetto del favore reale, alcuni bassorilievi funerari di tombe dove riposavano gli amici del sovrano: tali sono, a mio avviso, i mirabili intavolati di Hasi (fig. 102) dei quali una rappresentazione almeno (fig. 101) ha il suo posto tra le opere più meravigliose dell'arte memfitica. Stabiliti nella residenza, nel centro più ricco e più civile che vi fosse allora, popolati di famiglie addette, da parecchie generazioni, al servizio dei sovrani e recrutate, senza posa, fra quel che vi era di meglio nei laboratori popolari, non c'è da meravigliarsi che questi laboratori abbiano prodotto cose tanto belle; ma il livello del

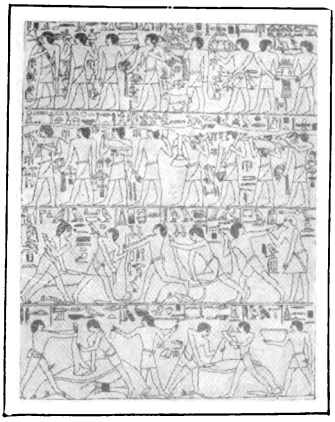


FIG. 108. — IL SACRIFICIO ELLA TOMBA DI FTAHHATPU.

Digitized by Google

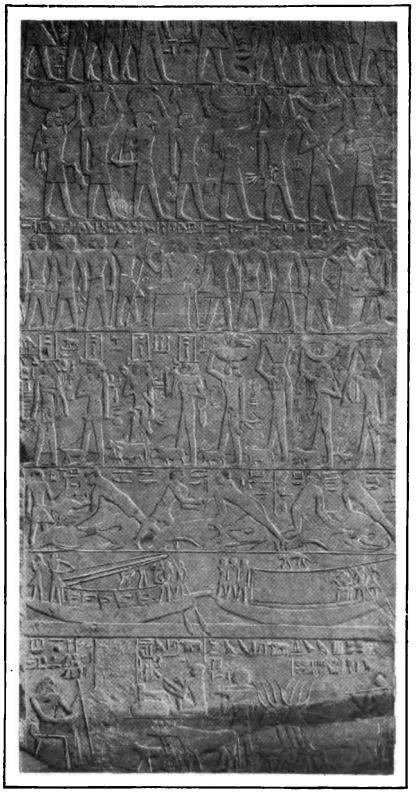


Fig. 109. — Un muro della tomba di Sabu.
(*Museo del Cairo*).

l'arte si abbassa appena ci si allontana da essi, e cade così basso, in certe provincie, che non potrebbe essere di più tra i più barbari. Egualmente, le scuole locali, adottando il sistema decorativo di Eliopoli, non avevano spogliato, per ciò, i loro caratteri individuali e questi si manifestano chiaramente nelle tombe private. Quelle del Said non ci hanno lasciato, ciascuna, che un piccolo numero di esemplari, e forse sarebbe imprudente giudicarle da quel che abbiamo di esse, per il momento. Due o tre fra ritratti dei baroni di Elefantina, scolpiti in piedi sulla facciata dei loro ipogei, hanno una fattura quasi corretta (fig. 103) come i loro bassorilievi (fig. 104), ma gli altri sono fantocci male in equilibrio, con le braccia spaiate e le gambe ineguali, rugosi, contorti, impiastricciati di colori chiassosi. Un tagliapietre, improvvisato scultore, si caverebbe meglio d'impaccio dopo quindici giorni di studio, e volentieri si attribuirebbero quelle opere a un'epoca molto primitiva, se le iscrizioni non ci apprendessero a classificarli nella VI dinastia. Le persone che hanno lavorato nelle mastabe di Dendera, benchè possedessero meglio la pratica del mestiere, avevano il senso artistico appena più svegliato di quelli d'Elefantina. Essi circondavano la faccia umana con due linee rigide, raccordate ad angolo quasi insensibile verso la punta del naso; guarnivano la

Digitized by Google

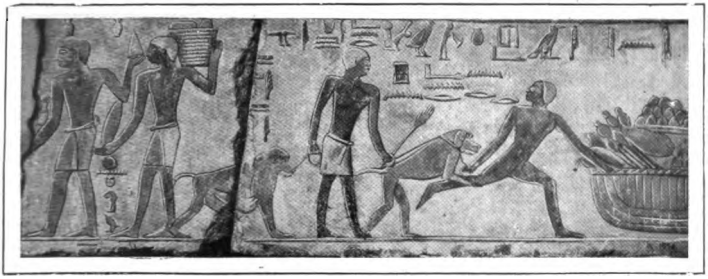


FIG. 110. — SCENA UMORISTICA.
(*Museo del Cairo*). (*Fot. E. Brugsch*).

bocca di labbra spesse egualmente da un angolo all'altro, serravano l'occhio a mandorla con due ciambelle che esprimono comicamente le palpebre. La caduta delle spalle è troppo rotonda in essi, il collo troppo aguzzo, il ginocchio troppo nodoso, la gamba gonfiata da muscoli troppo incuranti di ogni anatomia; si divina un'immensa ambizione di ben fare, ma la tecnica e il sentimento non sono all'altezza dell'ambizione. A qualche chilometro verso il ponente di Dendera, si entra subito in un mondo meglio dotato per le arti plastiche. L'unità dello stile vi tradisce l'unità della tradizione: e veramente, una stessa scuola, la tinitica, vi regnava allora da padrona, da Casr-essajad fino alle necropoli di Eracleopoli, in Abido, ad Achmim, a Gau-el-Chebir, a Siut, a Bene-Mohammed-el-Cufur, a Kom-el-Ahmar, da per tutto salvo a Ermopoli. Ermopoli, la città di Thot, era stata, dall' antichità più remota, un centro di speculazioni religiose, dove si elaborarono teorie sulla creazione degli esseri e sulla essenza delle cose; tuttavia, venuta alla riflessione e al sistema dopo Eliopoli, essa aveva accettato, in gran

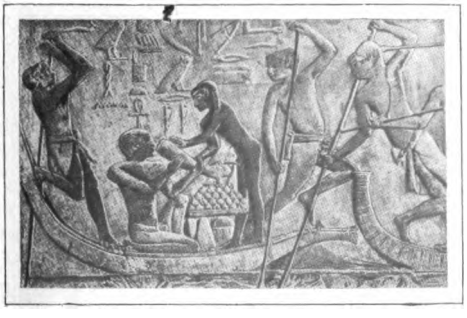


FIG. 111. — LO SCULTORE PTAHENEKHI.
(*Fot. E. Brugsch*).

Digitized by Google

parte, le dottrine e le decorazioni funerarie di quella e la sua originalità ci si rivela meno per il concetto che aveva potuto formarsi della tomba che per i particolari delle scene e per la loro esecuzione materiale. I disegnatori vi si distinguevano per il senso della vita, per la intensità e la diversità del movimento, per un buonumore, del quale la espressione arriva talvolta alla caricatura.

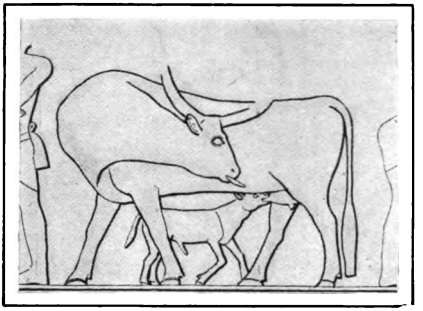


FIG. 112. — VACCA CHE SI VOLGE VERSO IL SUO VITELLO.

Così, in una tomba di Meir, i personaggi soffrono evidentemente la carestia e, ridotti a una vera miseria fisiologica, la loro ossatura si presenta sporgente sotto la pelle: è la processione dei magri (fig. 105). Un altro, in vicinanza, al contrario, non ha tollerato sui suoi muri che uomini e bestie paffuti e sopraccarichi di carne: è un carnevale di grasso (fig. 106). La realtà anatomica è osservata scrupolosamente, nei due casi, ma i magri forse superano gli altri: vengono e vanno con una vivacità angolosa che non dispiacerebbe agli scheletri delle nostre danze macabre.

La scuola tinitica non si differenzia che per la sua aria di rigidità provinciale, o piuttosto la memfitica è in scultura come in architettura il prolungamento della tinitica I laboratori reali di Tini, trasferiti a settentrione sul principio della III dinastia, vi insegnarono i loro processi alle genti del paese, e ben tosto questi, raffinandosi a forza di lavorare, divennero capaci di fornire alle ordinazioni dei principi e dei particolari: essi

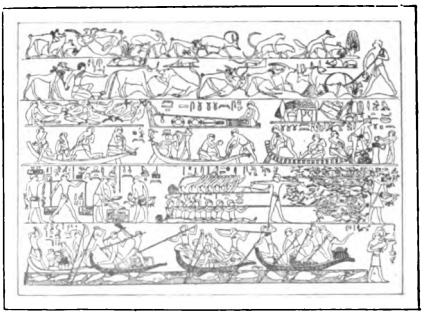


FIG. 113. — PROSPETTIVA DEI REGISTRI NELLA TOMBA DI FTAHHATPU. (*Da Dümichen*).

Digitized by Google

erano in pieno vigore al tempo di Cheope e la loro prosperità durò sino alla fine dell'impero memfitico. Certo, non tutto ha un egual pregio nelle loro necropoli, ma, se molto è il cattivo, il buono è ancor più e l'eccellente non vi è raro, anche quando si mettano da parte le mastabe che, essendo state concesse al loro proprietario per il favore del re, sono l'opera autentica di artisti reali. I gruppi di tombe scolpite si succedono abbastanza regolarmente per ordine cronologico, le più antiche a Meidum e a Dasciur, sotto la protezione di Sanafrui, le seguenti verso Gize, all'ombra delle grandi piramidi, il resto sugli altipiani sabbiosi di Abusir e di Saccara con i Faraoni della V o della VI dinastia, e, mentre si discende da un gruppo all'altro, il piano della decorazione si estende e si complica. Nel primo, a Meidum e a Dasciur, le mastabe, per quanto ne sia sovente colossale la mole, non comportano che una superficie ristretta di muri istoriati (fig. 107). Il disegnatore ha fatto una scelta tra le operazioni più favorevoli alla vita dell'al di là: e, ordinariamente, oltre la stele che ha le dimensioni di una porta da palazzo, la processione dei domini coi loro tributi, il viaggio in barca nelle acque dell'Occidente, il sacrificio del toro, il morto assiso davanti alla tavola dove attende la offerta, le scene capitali dell'ufficio funebre e nulla di più. Esse vi sono spaziate largamente, con pochi personaggi, e vi circola molta aria. Il rilievo è abbastanza alto, la tonalità sobria, il modello pre-

FIG. 114. — LA FORMULA MEMFITICA. — FTAHHATPU E SUA MOGLIE. (*Da Prisse d'Avennes*).

FIG. 115. — BOVARI CHE CONDUCONO UN TORO. TOMBA DI FTAHHATPU. (*Fot. E. Brugsch*).

Digitized by Google

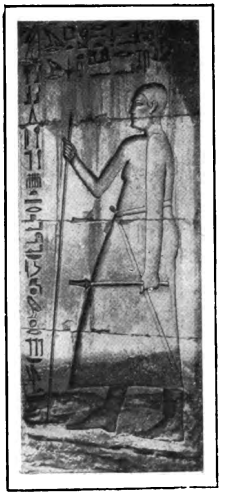


Fig. 116.
Nafersescemftah
camminante.
(*Da Capart*).

ciso e agile, la scrittura accurata: tutti i geroglifici hanno la stessa delicatezza di un intaglio su pietra fina, e, per rendere il colore inalterabile, sono talvolta avvivati, invece di pittura, con incrostazioni di pietre o paste di vetro tinte. A Gize, qualche anno più tardi, la tendenza di far ricca la decorazione è maggiormente sensibile: essa si accusa di più in più sotto la V dinastia e sotto la VI: ad Abusir o a Saccara, il libro delle tombe è tutto intiero in uso. Allora gli artisti non si limitano a riprodurre con brevità il rito immediato del sacrificio (fig. 108) e dell'omaggio (fig. 109), ma si piegano lungamente, prolissamente, il ciclo delle operazioni che lo preparano. Così, per quel che concerne le stoffe e i paramenti, da una parte la raccolta del lino, lo sgranarlo, la filatura e la pulitura del filo e la tessitura; dall'altra, la pesatura dei metalli preziosi, la fusione al crogiolo, la fabbricazione delle collane e dei braccialetti; infine l'entrata, in magazzino, delle casse in legno che contengono le stoffe e i gioielli. L'insieme è ravvivato, talvolta, con episodi umoristici che rallegrano la severità del luogo, come quello della scimmia domestica che in lite con un portatore di offerte lo agguanta per la gamba (fig. 110). Il numero dei quadri non ha più altri limiti che quelli del tempo e del danaro

Fig. 117. — Una rissa sull'acqua.
(*Museo del Cairo*). (*Fot. E. Brugsch*).

Digitized by Google

FIG. 118. — RISSA DI BATTELLIERI NELLA TOMBA DI FTAHHATPU. (*Fot. E. Brugsch*).

messo a disposizione dell'artista, e per moltiplicarli senza troppo ingrandire le superfici, si aumenta il numero dei registri, poi vi si serrano, fino ad ammucchiarli, le iscrizioni e i personaggi. Le tombe sembrano rivestite, nell'interno, da immense tappezzerie, delle quali neppure un pollice è rimasto vuoto, o, se vi sono riquadri e camere nude, è che la morte ha rapito il proprietario prima che egli avesse compiuto la sua « casa eterna ». L'effetto prodotto sull'uomo moderno, quando vi penetri per la prima volta, è di abbagliamento piuttosto che di ammirazione. Il suo occhio, distratto dalla ridda dei colori e dalla sovrabbondanza degli episodi, abbraccia male l'insieme: il tema generale gli sfugge e scorge solo il particolare divertente.

Tutto però non vi è così omogeneo come si sarebbe tentati d'immaginare, fidandosi alla propria impressione. Senza dubbio, le piccole tombe e le mezzane sono state decorate d'un sol getto e vi si riconosce il tocco di un artista unico o per lo meno, di un' unica intrapresa; ma non è così per le grandi. A tutte le epoche, di preferenza sotto la V e sotto la VI dinastia, si distin-

FIG. 119. — LE DANZATRICI DI ANCHMAHORU. (*Da Capart*).

Digitized by Google

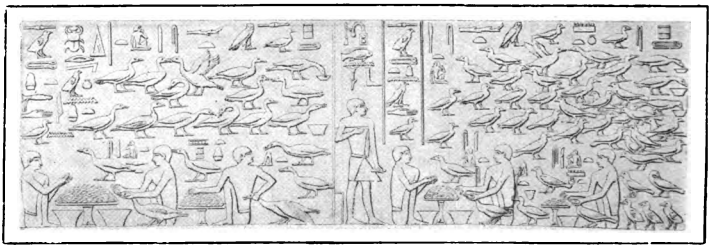


FIG. 120. — LA IMPINZATURA DELLE OCHE NELLA TOMBA DI TI.

guono in queste, da sala a sala, o, nella stessa sala, da muro a muro e da registro a registro, abbastanza particolarità caratteristiche per dimostrare che una o più compagnie di operai vi hanno lavorato di concerto. Vi è identità di fattura in Ti nelle due cappelle e diversità nel corridoio, nell'ipostile, nel portico esteriore, ma le divergenze son di quelle che si osservano in gente uscita dalla stessa scuola e non ci obbligano a supporre la collaborazione di due scuole indipendenti: mentre le camere principali occupavano i migliori scalpelli del laboratorio, le altre erano date a operai minori. Le ineguaglianze sono più accentuate in Maruruca e non c'è ragione di meravigliarsene quando si ricordi che vi erano là più di trenta camere: tre squadre almeno parteciparono alla decorazione ed esse comprendevano buoni artisti, ma ne contavano anche cattivi. L'esame di una trentina di mastabe, sparse nelle sabbie di Saccara, mi ha permesso di constatare l'esistenza di cinque

FIG. 121. — CHEFREN VECCHIO.
(*Museo del Cairo*).
(*Fot. E. Brugsch*).

FIG. 122. — RANAFIR.
(*Museo del Cairo*).
(*Fot. E. Brugsch*).

Digitized by Google

Fig. 123. — Il birraio.
(*Museo del Cairo*).
(*Fot. E. Brugsch*).

e forse di sei laboratori fiorenti sotto Unas e sotto i due Piupi e che possedevano, ciascuno, la loro redazione del libro delle tombe, la loro maniera di disporre i personaggi e di distribuire gli accessori, il loro modo di sgrossare il disegno, poi di intaccare la pietra, perfino le colorazioni a loro proprie. Evidentemente, non erano i soli e ne esistevano altri, che si riveleranno a noi, quando negli ipogei non ancora distrutti, divenuti tutti accessibili, noi potremo studiare la tecnica e direttamente sugli originali, non su schizzi a matita o su fotografie che non ne esprimono le finezze. Noi non abbiamo meno il diritto di affermare che le differenze si riferivano esclusivamente a sfumature e che essi si ispiravano da una stessa tradizione: formavano una scuola potente della quale la sede era nella pianura memfitica presso le residenze reali. Qualcuno dei maestri che ne uscirono ci è noto, come quel Ftahênekhi, che ha rappresentato se stesso in Ftahhatpu servito dai domestici del suo patrono (fig. 111), o l'altro che, approfittando d'un riquadro inoccupato, nella tomba dove lavorava, vi intercalò il suo ritratto; assiso davanti al suo cavalletto, egli dipinge assiduamente, il pennello e il vaso del colore nelle mani, ma egli dimenticò di farci sapere il suo nome. È questa un'eccezione e le opere più belle dell'età memfitica rimangono, per noi, senza autori responsabili.

Fig. 124. — La mugnaia.
(*Museo del Cairo*). (*Fot. E. Brugsch*).

Ce ne sono tante, oggi, che noi non proviamo più difficoltà a

Digitized by Google

Fig. 125. — Marito e moglie in piedi l'uno accanto all'altra. (*Museo del Cairo*). (*Fot. E. Brugsch*).

definire i caratteri della scuola. Anzitutto, la fattura è in essa di una perfezione rara, anche negl'ipogei di esecuzione precipitata, quasi improvvisata, e vien fatto di domandarci, con sorpresa, a quali discipline i capi di laboratorio si sottomettevano e piegavano i loro allievi per aver tutti acquistata tanta sicurezza nel maneggiare il pennello e lo scalpello. La linea con la quale avviluppavano gli oggetti e i corpi, non è rigida nè inflessibile come parrebbe a primo aspetto: essa ondula, indurisce, si enfia, si affila, si rompe, secondo la natura delle forme che arresta e secondo i movimenti che le animano. I semi-rilievi non contengono solo l'indicazione sommaria dell'ossatura e dei grandi piani di carne, ma i muscoli vi sono notati ciascuno a suo luogo con sporgenze sì leggere e depressioni così deboli che s'immagina male come l'operaio li ottenesse con gli arnesi mediocri di cui disponeva: ci voleva la finezza del calcare bianco di Tura perchè riuscisse a contenerli in uno spessore alto talvolta, al più, due millimetri. La scienza della composizione è disgraziatamente molto inferiore a quella della fattura. Il più spesso gli attori che concorrono a una stessa operazione e che i nostri contemporanei avrebbero mescolati, sono disposti isolatamente l'uno dietro l'altro, come in processione. Uomini o bestie, si profilano, allora, in contorno su i fondi, con la faccia rivolta verso il punto dove li attira il loro interesse comune, eccettuato il caso in cui una necessità accidentale li obblighi a inflettere una parte del loro corpo nel senso contrario, come il mietitore che discorre con il suo vicino nell'intervallo di due colpi di falce e la vacca quando si rivolta a metà per guardare il vitello che essa allatta (fig. 112) o il bovaro che la tira:

Fig. 126. — Marito e moglie seduti. (*Museo del Cairo*). (*Fot. E. Brugsch*).

Digitized by Google

la testa e il collo si rigettano sulla spalla con una forza tale che resterebbero torti per sempre se si fosse trattato l'animale così in realtà. Quando non c'era modo di ridurre tutte le figure sul davanti, per non distruggere l'unità e, per conseguenza, l'efficacia rituale della scena, invece di fissarne la posizione relativa con qualche artificio di disegno o di prospettiva, si appiccicavano l'uno contro l'altro, come se fossero stati alzati uniformemente su lo stesso piano verticale. Il morto ammetteva la legittimità di questo processo per ogni episodio della vita postuma o del sacrificio in ciò che li concerneva: non lo consentiva più per le vaste vedute che miravano a riunire sotto i suoi occhi un insieme di piaceri o di mestieri necessari alla sua felicità eterna. L'artista li scomponeva in gruppi che collocava l'uno sopra l'altro: quelli che, per noi, sarebbero al primo piano, in basso dei muri, i più lontani in alto, così alcuni barcaiuoli contendono su uno stagno o su un canale, uccellatori cavano dalla rete anitre nelle macchie della riva, carpentieri costruiscono canotti sopra gli uccellatori, mentre alcuni cacciatori incalzano verso il soffitto gli animali del deserto (fig. 113). Sono goffaggini delle quali si resterebbe attoniti che i Memfiti non si siano corretti, se s'ignorasse che all'altra estremità del mondo orientale, i disegnatori maravigliosi della Cina e del Giappone si sono assoggettati per lungo tempo a convenzioni così infantili. Sembra che una volta contratte certe abitudini di vedere e di trascrivere il veduto, l'occhio dei popoli i meno refrattari al progresso rimane chiuso per sempre ad altre impressioni e che sia incapace di concepire riproduzioni meno ineguali alla realtà di quelle che gli bastavano in principio. La scuola memfitica, la meglio dotata, forse,

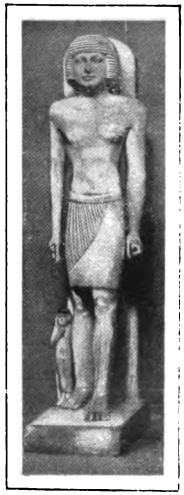


FIG. 127. — MARITO E MOGLIE DI ALTEZZA DIVERSA. (*Museo del Cairo*). (*Fot. E. Brugsch*).

FIG. 128. — IL TIPO PIÙ FREQUENTE DI STATUA SEDUTA. (*Museo del Cairo*). (*Fot. E. Brugsch*).

Digitized by Google

FIG. 129. — IL CHEOPE DI AVORIO. (*Museo del Cairo*). (*Fot. E. Brugsch*).

di quelle che fiorirono sul suolo egizio, accettò per la persona umana la struttura anormale che i suoi precursori tiniti o preistorici le avevano trasmessa, non sapendo come distendere correttamente la vera sopra una superficie piatta. Essa continuò docilmente a piantare una testa di profilo, illuminata da un occhio di faccia, sopra un busto di faccia collegato per mezzo di un ventre di tre quarti a due gambe di profilo, e questa formula, quasi legalizzata dal talento di quelli che l'adoperarono, si perpetuò senza modificazioni sino alla fine (fig. 114). Tuttavia i personaggi secondari, operai, contadini, scribi, pescatori o cacciatori, servi, schiavi, che il loro genere di vita obbligava a pose variabili da istante in istante, hanno andature più libere, che però l'operaio non sa per lo più esprimere conformemente alla natura: tale è, per esempio, quella dell'uomo che cammina, dalla quale egli si trae d'impaccio dislogando le gambe (fig. 115) o torcendo violentemente la spalla più vicina allo spettatore e spianandola sul torso (fig. 116).

Questi difetti disgustano il moderno, ma frenandoci e obbligandoci a vincere le prime ripulse, come non essere sedotti dai meriti che si scoprono nei particolari di queste composizioni sì goffe? Le decorazioni delle tombe non mettevano in mostra, come quelle dei templi, attori sempre gravi e compassati, dei quali non si potevano precipitare le andature senza rischio di nuocere alla maestà degli dei, quindi gli artisti che ne avevano l'incarico hanno concesso ai personaggi tutta la libertà delle loro attitudini: li hanno disegnati con una fedeltà della quale si maraviglierà chiunque, conoscendo quanto l'Egitto d'altri tempi rassomigli a quello d'oggi,

FIG. 130. BASSORILIEVO IN AVORIO. (*Fot. Bouriant*).

Digitized by Google

FIG. 131. — BUSTO DI STATUA IN LEGNO FATTA DI PEZZI RIPORTATI. (*Museo del Cairo*). (*Fot. E. Brugsch*).

è in grado di apprezzare sul vivo la felicità delle loro osservazioni. Questa vecchia gente degli ipogei che da secoli si applica al proprio compito, scribi o valletti, calzolai, orefici, falegnami, fabbricanti di vasi, è la medesima che si ritrova oggi negli uffici o nelle botteguccie, ha il medesimo modo di camminare o di accosciarsi, di preparare il lavoro o di maneggiare gli strumenti. E se si passa dalla città, dove il gesto resta conciso e il corpo si appesantisce, ai mestieri all'aria aperta che richieggono un vigore e un'agilità continua, c'è passo più regolato o slancio più vivo di quello dei mietitori che avanzano in linea segando le biade (cfr. fig. 20), o del cacciatore che percorre la montagna, la freccia incoccata per abbattere la sua preda o il laccio lanciato per legarla (cfr. fig. 113)? Scegliete a caso una rissa sull'acqua tra battellieri, quella che è esposta al Museo del Cairo (fig. 117) o quella che si ammira nell'ipogeo di Ftahhatpu (fig. 118). Tre canotti vi prendono parte, quello del mezzo contro gli altri due, e mentre parecchi dell'equipaggio scambiano percosse, gli altri continuano la manovra. Uno è piantato ben saldo sulla gamba sinistra e, il petto sporgente, la nuca protesa, le mani alzate con forza dietro la testa, si sente venire il colpo con il quale conta di accoppare il suo avversario; tuttavia questi l'ha prevenuto e, il ginocchio appoggiato all'incurvatura della poppa, gli pianta la sua arma dritto al fianco. Nella tomba di Anchmahoru alcune danzatrici, ben posate sulla gamba destra, si tendono ad arco arditamente e spingono il

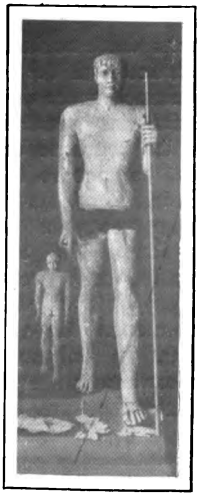


FIG. 132. — LE DUE STATUE IN BRONZO. (*Museo del Cairo*). (*Fot. E. Brugsch*).

Digitized by Google

Fig. 133. — Busto della statua di Piupi I.
(*Museo del Cairo*).
(*Fot. E. Brugsch*).

piede sinistro più in alto della testa (fig. 119). Ogni corpo si affatica, ogni muscolo lavora; chi si appoggia, chi si rovescia, chi si getta in avanti, chi si torce attorno alla pertica con aperture di braccia e volate di piedi, e fra tante posizioni violente, non ce n'è una che non corrisponda perfettamente allo sforzo spiegato. I nostri scultori farebbero altrettanto, non farebbero meglio e quanti tra essi saprebbero interpretare la fisonomia degli animali con tanta sincerità? Ecco, in Ti, anitre e oche che vengono impinzate, per ingrassarle, con grosse pallottole di una sostanza evidentemente poco gustosa, e che, subita la prova, passeggiano per rimettersi dall'emozione (fig. 120). L'artista ha notato così bene le particolarità dei sessi che distinguiamo ancora i maschi dalle femmine dal portamento della testa o dal contorno del corpo, ma di più ha segnato il dimenìo della coda, le ondulazioni del collo, l'allungamento del becco e il grattamento delle penne nel quale si tradiscono i loro sentimenti e la gioia di aver passato un brutto momento. Le oche di Meidum (cfr. fig. 92) sono celebri e ci mostrano quel che avrebbe potuto dare la pittura, se la fragilità dei suoi mezzi non l'avesse screditata presso un popolo che stimava solo il durabile. La lepre che si rannicchia dietro un cespo d'erba, il riccio che esce a metà dal suo buco per afferrare una cavalletta, la gazzella che

Fig. 134. — Testa della statuetta.
(*Museo del Cairo*).
(*Fot. E. Brugsch*).

Digitized by Google

allatta il suo cerbiatto, l'orice che fugge e il levriero che la atterra, mostrano come lo scultore sapeva esprimere la vita degli animali del deserto col più franco disegno che si possa immaginare. Per quel che riguarda gli animali domestici, chi ha veduto oggi il gregge tornar dal pascolo, i montoni e le capre sbandati tra nugoli di polveve, gli asini trottarellando e scuotendo le orecchie, i buoi lenti e meditativi, profilati a contorni secchi sulla riva, ha visto d'un tratto i più bei bassorilievi di Ti e di Mararuca.

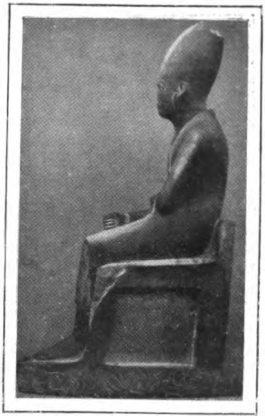


FIG 135. — IL CHASACHMUI DEL CAIRO. (*Fot. E. Brugsch*).

La statuaria sviluppasi in un dominio meno vasto e, per conseguenza, di ispirazione meno libera che quella del bassorilievo. Le pose fra le quali le lasciano scelta le tendenze utilitarie della religione sono due, secondo la condizione del modello: o questi era nobile e la statua lo riproduce, seduto o in piedi, nella divisa della sua classe, o non era nato tale e allora esso assume l'attitudine sua professionale più significativa. C'erano però eccezioni e avveniva che qualche signore addetto al servizio di un re, accettasse d'essere rappresentato nella positura propria del suo ufficio e non in quella che corrispondeva al suo grado, mentre uno scriba d'infimo ordine o anche un artista reclamava per il suo *doppio* di pietra l'esteriorità di un personaggio di riguardo. In nessun caso, neppure quando trattavasi di professionisti, le statue ammettevano quelle posizioni contorte e squilibrate che abbondano sui bassorilievi. Esse continuano a costringersi quasi sempre alla legge di frontalità, non per impotenza del praticante, ma per convenienza rituale: si offrono allo spettatore di faccia, la sommità del cranio, l'attacco del collo, l'ombelico e l'apertura delle gambe sono in linea su di uno stesso piano verticale, senza che alcuna

FIG. 136. — L'UOMO INGINOCCHIATO DEL CAIRO. (*Fot. E. Brugsch*).

Digitized by Google

Fig. 137. — Statua n. 1 del Cairo. (*Fot. E. Brugsch*).

parte devii a destra o a sinistra anche per poco. Difatti, gli Egiziani eran gente comoda sulla quale non avrebbe fatto presa la febbre del nostro secolo e per essi l'aria grave spinta fin quasi all'immobilità ieratica era il segno per eccellenza della razza e del potere. Occorreva che l'effigie del principe fosse stata quel ch'era stato il principe stesso almeno nei giorni solenni di ricevimento: seria, impassibile, il mento alto, il busto diritto, le coscie allungate parallelamente e i piedi posati a piombo sulla stessa linea, se essa era seduta (fig. 121), o la gamba sinistra portata in avanti e tutto il peso concentrato sulla destra, se era in piedi (fig. 122). Il plebeo e lo schiavo imitavano, per moda, l'andatura dei cortigiani o dei nobili e nei ritratti attendevano alle loro occupazioni con una calma ed una sobrietà appena minore a quella dei signori, sia che, fabbricando la birra, gemessero davanti al vaso per impastare (fig. 123), sia che, triturando il grano, penassero in ginocchio chinati sulla mola (fig. 124). Le donne ricevevano il trattamento della classe alla quale appartenevano e la figlia del re o la gran dama investita di diritti eguali a quelli del marito, possedeva, come questi, la sua immagine indipendente o se venivano associati l'uno all'altra in un gruppo, ella si teneva diritta (fig. 125), o siedeva a suo lato sullo stesso banco e gli passava il braccio sulla spalla in segno di affezione (fig. 126). Tuttavia, poichè egli era il capo di famiglia, attorno al quale si adunavano per il culto gli altri membri, ella non si rifiutava perchè la si raffigurasse della stessa statura e in piedi, mentre egli era seduto sul suo seggio d'onore, ovvero di statura più piccola ed addossata coi figli sul davanti del seggio o serrantesi teneramente contro la gamba di lui (fig. 127). Ella è sempre vestita, ma i ragazzi e anche gli uomini sono talvolta nudi, i

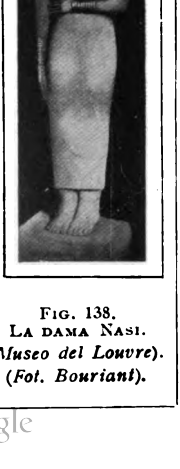


Fig. 138. La dama Nasi. (*Museo del Louvre*). (*Fot. Bouriant*).

Digitized by Google

liberi come gli schiavi: forse ciò era per soddisfare a qualche prescrizione religiosa, o forse perchè si mettevano loro all'occasione veri vestiti, come si vestono ancora le madonne. Insomma, non si trovano più di una quindicina di attitudini, e inoltre parecchie sono molto rare, tra questa moltitudine di statue che provengono dalle tombe memfitiche e non ci sarebbe da stupirsi se i visitatori dei nostri musei finissero per sentire di fronte ad esse una sensazione di noia (fig. 128). La colpa non è tutta dell'Egitto, ma un poco anche nostra, che ammucchiamo in due o tre sale tristi, monumenti dispersi in origine in cento luoghi diversi: quelli che percorrono al Louvre le gallerie ingombre di sculture greche o romane non sfuggono sempre, anch'essi, alla monotonia e al disgusto, malgrado la varietà maggiore dei tipi e dei movimenti.

FIG. 139. — STATUETTA ARCAICA DI DONNA.
(*Da Pleyte*). (*Museo di Torino*).

FIG. 140.
STATUETTA ARCAICA DI DONNA.
(*Da Capart*).
(*Museo di Bruxelles*).

La pietra era la materia preferita, il granito rosa o nero, il diorite, le breccie verdi, gli schisti, l'arenaria rossa, l'alabastro, il calcare bianco di Tura, e i Memfiti tagliavano le più dure con una destrezza che sorprende, quando si pensi che non conoscevano l'acciaio e che non possedevano se non arnesi di silice, di bronzo o di ferro dolce. Non è dunque mancanza di abilità manuale, se non isolavano del tutto certe statue o certi gruppi, addossandoli, quasi sempre, ad una lastra rettangolare che, talora esce fuori d'ambo i lati come un muro al quale si appoggiano, tal'altra si riduce a un pilastro che termina quadrato al livello delle spalle o della nuca, non di rado con una punta che si perde tra i capelli. Essi non sarebbero stati imbarazzati per sopprimere questo rinforzo, se loro fosse piaciuto; ma lo conservavano d'ordinario, per rispetto a una tradizione stabilita quando si era temuto, sop-

Digitized by Google

Fig. 141. — La Sfinge di Gize. (*Fot. E. Brugsch*).

primendolo, di indebolire il lavoro e di diminuire le sue probabilità di durata. Nelle loro statue essi continuarono, dunque, sino alla fine, a non separare le braccia dal tronco e a conservare un tramezzo solido tra la gamba sulla quale pesa il corpo e quella che avanza. Immagino volentieri che i tipi dove si nota tale imperfezione sono i più antichi di quelli che furono inventati per il *doppio*, ma, al contrario, che quelli dove non la si ritrova furono creati più tardi quando la scuola, in seguito ad una lunga pratica, potè avere abbastanza fiducia nelle proprie forze e liberarsi da essa. Se il rituale regolava strettamente i temi artistici dell'origine, non definiva con ugual rigore quelli di data più recente. Si attribuirono dunque, di preferenza, ai grandi personaggi, statue a mezzo sprofondate nella materia, mentre gli altri avevano, più spesso, statue liberate, come vediamo per i servi del *doppio*, mugnai, fornai, piangenti, birrai, nani, domestici. Si utilizzarono le superfici dei sostegni a favore degli individui: vi si scrissero i loro nomi, i loro titoli, il nome dei loro discendenti, le formule dei proscinemi, e il profitto che ritraevano, per la loro vita di oltretomba, non contribuì certo poco a perpetuarne l'uso. Il legno, l'avorio, il metallo non avevano mai ispirato diffidenza come la pietra, e la fermezza elastica della loro struttura permise, agli artisti che li impiegavano, di eseguire con grande libertà le loro opere; pure anch'essi furono asserviti a certe esigenze tecniche che è giusto segnalare. L'avorio fu sempre impiegato solamente per statuette o bassorilievi di piccole dimensioni, come il Cheope del Cairo (fig. 129) rinvenuto dal Petrie ad Abido, e

Fig. 142. — Il grande Chefren del Cairo. (*Fot. E. Brugsch*).

Digitized by Google

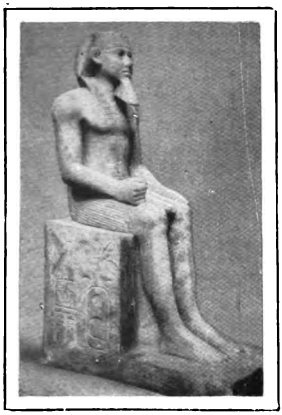


FIG. 143 — IL CHEFREN IN ALABASTRO DEL CAIRO. (*Fot. E. Brugsch*).

i frammenti di bassorilievi rimontanti alla V dinastia, scoperti a Saccara (fig. 130): sono di fattura molto accurata, ma senza grande valore artistico. L'Egitto produce pochi alberi adatti alla scultura e quelli che comprava in Siria o in Caramania, abete, cedro, cipresso, gli giungevano in travi o in pezzi troppo piccoli perchè fosse possibile intagliarvi una figura completa di grandezza naturale. Si scolpivano, quindi, insieme la testa, il tronco, talvolta anche le gambe; ma le braccia, se non aderenti al corpo, e per lo più anche le gambe, erano riportate (fig. 131). Con incastri rettangolari, i pezzi venivano connessi, poi l'insieme rivestito di stucco leggero e di colore: le congiunture, così, sparivano. Il metallo, oro o argento, bronzo o rame, avrebbe potuto fornire opere di un sol getto, ma sembra che gli Egiziani non osassero ancora fondere grandi masse: l'arte della fusione non era perfezionata e s'ignorava il metodo di preparare vuoti considerevoli. Così le figurine e gli amuleti venivano fusi per intero, ma le statue, in parte, martellate. Per il volto, le mani, i piedi, tutto quanto esigeva delicata fattura, si adoperavano forme: il busto, le braccia, le gambe erano placche in rilievo, montate su un nucleo comune e ribadite. Così furono composte e la statua di Piupi I e la statuetta trovata con quella di Piupi I a Ieracompoli (fig. 132). L'armatura era in legno, la gonnella in oro, la parrucca in lapislazzuli: com'è naturale, gonnella e parrucca mancano, perchè i ladri dell'antichità furono tentati dal loro valore bruto. Nonostante la rudezza della fattura e le mutilazioni, sono due esemplari degni di essere osservati (fig. 133-134) e

FIG. 144. IL MICERINO DI REISNER. (*Museo del Cairo*). (*Fot. E. Brugsch*).

Digitized by Google

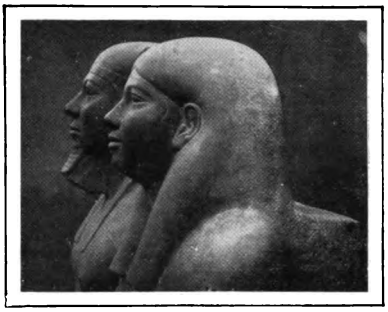


FIG. 145. — MICERINO E SUA MOGLIE.
(*Museo di New-York*). (*Fot. Reisner*).

fanno buona figura anche accanto ad opere come il Chefren in diorite.

Le nostre più antiche statue appartengono a due scuole: quella del Faraone Chasachmui e l'uomo accoccolato di Com-el-ahmar alla tinita, la statua n. 1 del Cairo alla memfita. Il Chasachmui del Cairo (fig. 135), migliore, è in schisto, a mezza grandezza naturale e, benchè rigido e senza grazia, testimonia una perizia di scalpello tutt'altro che disprezzabile. Il Chasachmui è vestito da Osiride per la sua deificazione nella festa di *habi sadu*: ha in testa l'alto berretto bianco, si serra strettamente nel suo corto mantello e, mentre il braccio e la mano sinistra si disegnano sotto la stoffa, il braccio e la mano destra si allungano sul ginocchio. Il capo ha perduto la sua metà di destra, ma avvicinandola al frammento in calcare di Oxford vi si indovina il vero ritratto, modellato di un tocco piuttosto vecchio, ma con una perfetta intelligenza dell'anatomia e dei metodi più propri a rendere l'espressione fedelmente. È una bella opera che io attribuisco al laboratorio reale e i cui meriti meglio risaltano in paragone all'uomo accoccolato (fig. 136). Questi esce da un laboratorio borghese, e lo stile ne è così pesante e rude da farcelo credere più antico del Faraone. Pure, studiandolo da vicino, si tratta, più che di arcaismo, di imperizia provinciale. Dirò altrettanto per la statua in granito del Cairo (fig. 137): la testa è troppo grossa, il collo troppo breve, il busto troppo atticciato, la gamba mal fatta, il piede di taglio sommario. Tali imperfezioni si ritro-

FIG. 146. — UNA DELLE TRIADI DI MICERINO.
(*Museo del Cairo*).
(*Fot. E. Brugsch*).

Digitized by Google

vano, in gradi diversi, sulle statue o sui gruppi similari che provengono da Saccara o da Gize, dispersi nei musei europei. I più celebri sono il Sapui e la Nasi del Louvre (fig. 138), ma ve ne sono a Torino (fig. 139), a Napoli, a Monaco, a Bruxelles (fig. 140), a Leida. Offrono tratti comuni nella fattura: il collo spesso è corto, la testa sprofondata fra le spalle, il corpo massiccio e rotondo, la gamba e il piede mal disegnati. Si sentirà meglio il contrasto fra quest'arte provinciale e l'arte della corte, se si paragonano tali opere al Rahatpu e alla Nafrit di Meidum, che sono loro contemporanee e se ne separano appena di qualche anno (V. tav. frontispizio). Datano da Sanafrui, vale a dire dal secolo in cui, per le vicissitudini della politica, i laboratori reali vennero trasportati da Tini alla pianura di Memfi. L'uomo ha bell'aspetto, con la sua faccia intelligente, le sue spalle ampie, il corpo snello, le gambe fini, ma la donna è un capolavoro, può essere, il capolavoro di questa scultura ancora quasi arcaica. Non solamente la testa e il volto risaltano, con grandissimo vigore, dalla parrucca, che li inquadra, ma il busto e la coscia si rivelano con una eleganza discreta sotto il mantello bianco: per l'aiuto del colore e per lo artificio degli occhi in ismalto si prova, vedendola, quasi l'illusione della vita. Forse la Sfinge di Gize appartiene alla stessa epoca e alla stessa scuola?

FIG. 147. — TESTA DI DIDUFRIA. (*Museo del Cairo*). (*Fot. E. Brugsch*).

FIG. 148. — RANAFIR. (*Museo del Cairo*). (*Fot. E. Brugsch*).

Da una ventina d'anni è moda di ringiovanire, a qualunque costo, i monumenti che gli egittologi delle due prime generazioni avevano assegnato ad una ben lontana antichità: la Sfinge (fig. 141) non fu risparmiata e parecchi l'hanno fatta discendere sino alla XVIII dinastia. Certamente essa ha subito parecchi

Digitized by Google

Fig. 149. — Il nano di Gize. (*Museo del Cairo*). (*Fot. E. Brugsch*).

restauri durante la sua esistenza, ma anche rabberciata conserva abbastanza il suo carattere primitivo, perchè possa attribuirsi all'età delle Piramidi, se non a quella anteriore; nonostante le mutilazioni, che l'hanno sfigurata, credo distinguervi caratteri comuni con le due statue di Meidum, quelli della scuola tinita al suo apogeo.

Nelle opere, anche nelle più ben finite dei tiniti, si scorge un non so che di affettato e di angoloso: gli artisti memfiti, che i Faraoni chiamarono nei laboratori reali, vi perdettero presto la loro goffaggine, ma conservando la tendenza alla rotondità che trasparisce dalle loro prime opere, si fecero un tocco grasso e morbido che li distinse dai loro maestri. Come la legge religiosa li costringeva, ebbero cura della verità materiale, tuttavia non si rifiutarono il diritto di idealizzare i lineamenti del loro modello quanto era compatibile con le necessità della rassomiglianza. Attenuarono delicatamente certe curve del mento e del naso che loro sembravano senza grazia, riempirono le guance, evitarono di sprofondare troppo l'occhio nell'orbita, abbassarono lievemente le spalle, addolcirono il rilievo dei muscoli sulle braccia e sulle gambe e sul tronco. I più abili, fra essi, riuscirono a comporre statue e gruppi di fattura armoniosa e nobile dalle quali non era esclusa l'energia. Le loro qualità emergono a metà della IV dinastia nell'ammirabile serie di effigi reali che possiede il Museo del Cairo. Il grande Chefren (fig. 142), che il Mariette scoprì nel 1859 al tempio della Sfinge, è in diorite, sostanza refrattaria quanto mai, ma che fu attaccata con tale ardire, da sembrar vinta la sua durezza. Come quasi tutte le altre statue in pietra oscura, granito nero e rosso, breccia verde, non era stata dipinta per intero, ma solo alcune parti del volto, gli occhi,

Fig. 150. — Il nano Chnumhatpu. (*Museo del Cairo*). (*Fot. E. Brugsch*).

Digitized by Google

FIG. 151. — LO SCECH-EL-BELED. (*Museo del Cairo*). (*Fot. E. Brugsch*).

le narici, le labbra e alcuni particolari del costume prendevano rilievo dal rosso e dal bianco. Il lucido e la moltiplicità delle velature che esso determina mascherano, un poco, il modello; bisogna quindi studiarlo lungamente e sotto diverse luci per scorgerne la perfezione e la sapiente semplicità. E che dire della maniera con cui è seduto sulla sua poltrona a spalliera bassa, da dove uno sparviero appollaiato dietro lui estende le ali per riparargli la testa? Raramente la maestà reale è stata resa con tanta ampiezza. Lo scultore, pur riproducendo fedele i lineamenti di quel Faraone che allora regnava, è riuscito ad esprimere l'idea della sovranità: non evoca solo Chefren ai nostri occhi, ma il Faraone in generale. Le stesse espressioni di grandezza serena riappariscono, ma in minor grado, sulla statuetta di alabastro (fig. 143) e sulla statua di breccia verde che ci mostra Chefren meno giovane (cfr. fig. 121) e sulle statuette in alabastro e in granito di Micerino, di Nausirrija, di Mencauhoru. La statua in alabastro di Micerino seduto, che il Reisner raccolse pezzo per pezzo nel 1908, presso la terza piramide, è notevole specialmente per la beltà della pietra (fig. 144): il corpo è male equilibrato sul suo sedile, la testa troppo minuta per il corpo. Ma sembra che lo scultore abbia riprodotto fedelmente una fra le particolarità fisiche del modello: le altre statue di lui che possediamo presentano la stessa sproporzione. Detto questo, confessiamo che il gruppo in schisto ove è rappresentato presso sua moglie (fig. 145) e le quattro triadi geografiche dove lo vediamo in piedi fra la dea Hathor e uno fra i nomi del Said, meritano esclusivamente elogi (fig. 146). Le

FIG. 152. — LO SCECH-EL-BELED VEDUTO DI PROFILO. (*Fot. E. Brugsch*).

Digitized by Google

Fig. 153. — Statuetta Myers. (*Da Capart*).

statue di Didufria, rinvenute negli scavi intrapresi dallo Chassinat, alla Piramide d'Abu-roasc, valevano quasi quella del nostro Chefren e può essere le dobbiamo allo stesso scultore: le teste, che sole sussistono (fig. 147), sono state mutilate in maniera che val meglio non affermare nulla su tal soggetto Noi non conosciamo ancora nessuna delle immagini in pietra che ritrassero i re della V dinastia o della VI: esse non dovevano in niente cedere a quelle dei loro predecessori, se noi ne giudichiamo secondo le statue contemporanee di privati che ci sono pervenute.

È probabile che parecchie di queste vennero eseguite nei laboratori reali, come il Ranafir del Cairo, dall'aspetto altero quasi quanto quello di Chefren (fig. 148); pertanto la maggior parte devono essere attribuite alle officine private della pianura memfitica, e siccome i loro modelli appartenevano ad ogni classe della società, vi si distinguono tipi più differenti che non nell'iconografia reale. Ecco il cortigiano e il barone in piedi per ricevere l'offerta: le braccia pendenti, il piede sinistro in avanti. Il Ti del nostro Museo ne fornisce un esempio buono e che quasi uguaglia il Ranafir, ma altri stimolano piuttosto la curiosità, come il prete circonciso Anisacha, che è intieramente nudo, e i due nani, le cui deformità furono copiate con coscienza medicale, senza cadere nella caricatura (fig. 149-150). Questi sono in calcare bianco di Tura, accentuato di colori vivi: Caapiru, il famoso *Scech-el-beled* (fig. 151), è in legno, cosa che ha permesso allo scultore di sospingerne in avanti il braccio sinistro e il bastone cerimoniale, e di render leggero l'aspetto staccando una dall'altra le gambe. Lo Scech-el-beled segna l'apogeo dell'arte memfitica, e se venisse aperto un salone per esporvi i capolavori

Fig. 154. La pretesa moglie dello Scech-el-beled. (*Museo del Cairo*). (*Fotografia comunicata dalla libreria A. Picard*)

Digitized by Google

del mondo intero, lo invierei per l'onore dell'arte egizia. Non solamente la testa è perfetta (fig. 152), anche il rilievo del corpo è particolareggiato con amore e l'esecuzione non rimane indietro a quella dei nostri artisti, che assidui ricercano la realtà. L'uomo era un tanghero tarchiato, massiccio, di gambe corte, di aspetto energico ma volgare: viveva più negli uffici che all'aria aperta e passati i cinquant'anni soffriva la sovrabbondanza di carne, che per lo più grava la gente della sua età e del suo temperamento. Le incisioni danno male l'idea di ciò che egli è, bisogna vederlo al nostro Museo, nel posto che occupa, per apprezzarlo degnamente. Tanto di faccia, come di dosso, l'artista ha resi evidenti i segni della prossima vecchiezza, ma arrestandone in buon punto l'espressione per salvare la sua opera dalla brutalità. Il busto che apparteneva all'antica collezione di Myers (fig. 153), i due torsi del Cairo, l'uno di uomo (cfr. fig. 131), l'altro che a torto viene chiamato la moglie dello Scech-el-beled (fig. 154) ed è invece la statua di un giovanetto il cui nome ci è ignoto (fig. 155-156), sono certo i meno illustri; il legno è tagliato più seccamente, l'insieme lascia oggi un'impressione di durezza, forse non risentita allora nell'antichità, quando la pittura inviluppava la forma. Per il resto, si può affermare che la maggior parte di statue o gruppi affollanti le nostre collezioni non si elevarono sulla mediocrità: vi si riscontrano alcune parti eccellenti, le teste sopratutto (fig. 157), ma spesso i corpi sono imperfetti, con piedi e gambe appena digrossati, la disposizione dei personaggi è senza grazia, i gesti coi quali la donna

FIG. 155. — STATUA IN LEGNO DEL CAIRO. (*Fot. E. Brugsch*).

FIG. 156. — BUSTO DEL N. 155. (*Fotografia comunicata dalla libreria A. Picard*).

Digitized by Google

o i fanciulli esprimono la loro devozione al capo di famiglia sono troppo compassati per essere eleganti. Abbiamo anche là oggetti commerciali, fabbricati nelle botteghe di intraprese funebri, eseguiti da operai saggi e bene ammaestrati, ma sprovvisti di ispirazione. Qualche volta, peraltro, quando sono oggetti di piccole dimensioni, la accuratezza del tocco corregge quanto nella concezione è volgare e senza personalità. Il nostro Nafiru del Cairo, Nafiru il cernitore di grano (fig. 158), che non ammireremmo se fosse di grandezza naturale, deve alle sue piccole dimensioni di essere una figurina incantevole; molti visitatori lo porterebbero via con piacere per farne un gingillo da salotto.

FIG. 157. — TESTA DEL LOUVRE. (*Disegno di Faucher-Gudin*).

Lo scriba accoccolato e lo scriba lettore si distinguono difficilmente uno dall'altro; la testa del leggente è più inclinata, lo incrocio delle gambe più piatto, ma spesso lo scultore ha tenuto poco conto di tali differenze e i loro tipi si confondono o quasi. Pure essi stabiliscono il legame fra gli altolocati e la gente comune: borghesi, commercianti, operai. Accadeva, infatti, che un alto personaggio, secretario di un sovrano, sceglieva, per il suo doppio, l'attitudine di uno scriba di mestiere. Era un'attitudine abbastanza sgraziata, che rimpiccolendo l'individuo di metà, sostituiva la gamba slanciata e sottile, con una specie di pedana piatta, sorreggente il busto. Gli Egiziani però riuscirono a ridurre queste primizie mediocri a un tipo presentabile. Scelsero il momento in cui l'uomo, avendo ben presa la sua posizione in terra, le gambe ripiegate sotto il busto, la gonnella rigida sulle coscie, le braccia allungate sul grembo per fare contrappeso al resto, si preparava a leggere o scrivere. Qualche volta tiene sulle ginocchia un papiro dispiegato, o una tavoletta, e la mano immobile sul margine a destra: egli attende che la dettatura cominci. Qualche

FIG. 158. — NAFIRU. (*Museo del Cairo*). (*Fot. E. Brugsch*).

Digitized by Google

volta, senza l'imbarazzo del suo rotolo, medita. L'incrociatura delle gambe è spessissimo brutta, perchè lo scultore, considerandola come un rinforzo della base, l'ha trascurata; invece il tronco è quasi sempre eseguito con cura grande e si appiatta un poco come nello scriba del Cairo, o, come in quello del Louvre, si dirizza fermo sulle gambe. Lo scriba del Cairo (fig. 159) è impagabile con la sua faccia da faina, la bocca imbronciata, i suoi grossi occhi che sembrano cercare senza benevolenza gli occhi del visitatore, ma quello del Louvre (fig. 160) lo sorpassa molto e se fosse necessario di classificare capi d'opera, lo metterei ben presso allo Scech-el-beled.

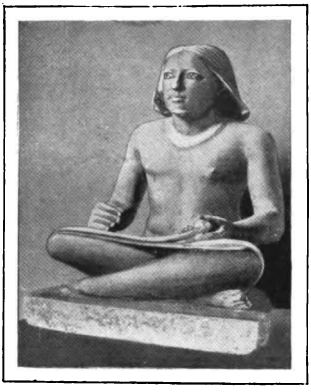


FIG. 159. — LO SCRIBA ACCOCCOLATO DEL CAIRO. (*Fot. E. Brugsch*).

È il vero scriba di carriera, vigoroso, sano, provveduto, senza eccesso, dell'intelligenza necessaria al suo mestiere: sorride debolmente e se il suo volto esprime qualche cosa è un po' di attenzione mista a molta noia. Gli scribi accoccolati e i lettori in granito rosa o nero di Berlino o del Cairo, Sadunimait (fig. 161) e Rahatpu, offrono gli stessi particolari più o meno evidenti; la loro faccia è senza vita, i loro corpi inerti, e nonostante le qualità della fattura si indovina l'opera di artigiani esperti, piuttosto che di artisti. Non dirò lo stesso per il nostro *scriba inginocchiato* (fig. 162): quell'artista a cui lo dobbiamo aveva certo studiato ben da vicino il suo modello, già che sono messi in rilievo tutti i punti professionali della fisonomia. È il vero imbrattacarte di *mudiria*, dall'espressione rasse-

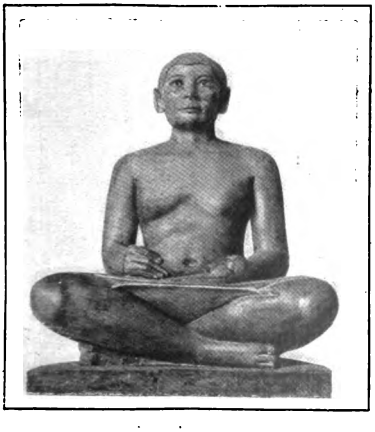


FIG. 160. — LO SCRIBA ACCOCCOLATO. (*Museo del Louvre*). (*Fot. Hachette*).

Digitized by Google

FIG. 161. — SADUNIMAIT.
(*Museo del Cairo*).
(*Fot. E. Brugsch*).

gnata, l'aspetto timido, le mani incrociate sulle ginocchia in segno di obbedienza, il dorso come arrotondantesi nell'attesa dei colpi. All'ultimo gradino della scala, gli schiavi del morto e qualche volta il morto stesso adempiente gli uffici da schiavo, per servire una divinità, attendono ciascuno alle loro occupazioni e avrebbero fornito il pretesto di varianti senza fine se fossero stati affidati a un capo di laboratorio; ma sia scolpiti in legno, sia in pietra, venivano per lo più abbandonati a semplici artigiani. Si spiega così che la maggior parte fra essi, mugnai o mugnaie stritolanti il grano (cfr. fig. 15 e 124), birrai (cfr. fig. 123), verniciatori d'anfore (cfr. fig. 16), piangenti accoccolati, cuochi in atto di acconciare un'oca o di arrostirla (fig. 163), siano robetta da vendersi a dozzina, costruita con sufficiente correzione, ma senza accento personale: il solo che, per quanto mi è noto, possieda una certa originalità è il servo in legno del nostro Museo, che, il sacco in ispalla, i sandali in mano, se ne andava camminando sui passi del suo signore (fig. 164).

Verso la fine dell'età memfitica, queste figure di vassalli o di schiavi si moltiplicano e si aggruppano in iscene: fu l'utilità a volerlo. Costava molto di preparare una tomba con le muraglie scolpite o dipinte, e sopravvivere restava il privilegio dei ricchi o dei nobili; onde estenderlo a più gran numero, si distaccarono dalla parete i quadri che la coprivano e si riprodussero con la scultura come pupattoli di legno piccoli per dimensioni. Si trattava di procacciare ai poveri un'immortalità a buon mercato, quindi quelle figurine sono quasi sempre rozze e più che dall'arte provengono dal-

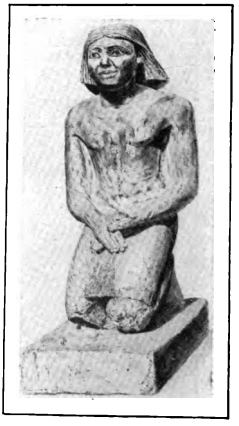


FIG. 162. — LO SCRIBA INGINOCCHIATO DEL CAIRO.
(*Disegno di Faucher-Gudin*).

Digitized by Google

l'industria funeraria. Si hanno, di tal maniera, giardini e pergolati dove il *doppio* si asside al fresco quando gli piace, case o granai dei quali i cernitori e gli scribi verificano il contenuto, birrerie in attività, forni per pane (fig. 165), cucine (fig. 166). Un murello basso separa gli edifici dalla via con la sua rustica porta scavata all'angolo: macellai uccidono le bestie, cuochi fanno rosolare le oche innanzi ad una tettoia, acconciata a magazzino, ove si scorgono, sul fondo, giarre sole e sulla facciata gruppi di vasi per la biada, per l'orzo, per il vino, per l'olio Un po' più lontano noi assistiamo ad un concerto (fig. 168). Il morto troneggia sopra una specie di stallo e alla sua destra, un po' innanzi, una giovine donna vestita di un perizoma a bretelle è assisa sopra una sedia: due arpisti, ai lati di lui, cantano battendo le mani. Queste feste sono piuttosto rare, ma abbondano le scene di mestieri in cui le figurine lavorano coscienziosamente all'intenzione del morto. Falegnami segano le travi per i mobili, i vasai manovrano il tornio e infornano le stoviglie. Una teoria di donne gialle, a fianco di ciascuna un fanciullo bruno, sfila col prodotto dei suoi domini eterni (fig. 167), e barche sono là ad attendere il morto se desidera di andar sul fiume. Le une hanno issata la vela al fine di rimontare la corrente, sospinte dal « dolce vento settentrionale »; altre hanno abbattuto l'albero maestro, così come conviene alla discesa: i marinai remano, i piloti sono al loro posto. Tutto questo era buttato giù alla meglio e conservato nel laboratorio: il cliente comandava a sua guisa, secondo il denaro di cui disponeva, un granaio pieno, cuochi, uno o due macellai, birrai, una compagnia di

FIG. 163. — IL CUOCO DEL CAIRO.
(*Fot. E. Brugsch*)

FIG. 164. — SERVITORE CHE PORTA I BAGAGLI DEL SUO PADRONE
(*Museo del Cairo*).
(*Fot. E. Brugsch*).

Digitized by Google

FIG. 165. — I FORNAI.
(*Museo del Cairo*). (*Fot. E. Brugsch*).

arcieri e di soldati pesantemente armati, battelli con un equipaggio più o meno numeroso e i mercanti mettevano insieme le scene secondo le istruzioni ricevute dal cliente. Accadeva persino, alle volte, che i marinai fossero troppo grandi per il battello scelto, o i cernitori di grano sproporzionati alla casa, ma di questo non si davano pensiero: una volta benedetti e rinchiusi nella tomba, i quadri mal composti erano efficaci quanto gli altri. Rimangono divertenti, per noi, malgrado i loro difetti e nei musei fanno la più grande gioia dei visitatori: quella delle nostre sale al Cairo, ove sono esposti gli arcieri o i picchieri di Meir (fig. 169), rigurgita sempre di gente. Le stesse qualità che siamo accostumati di trovare nei bassorilievi di cui sono copia, vi emergono. Quelle personcine vivono, agiscono, si muovono, si adattano le une alle altre e anche modellate sommariamente lasciano intuire che gli operai, di cui sono opera, appartenevano a buona scuola: per natura e per educazione erano portati a fare cose artistiche anche lavorando alla peggio per i poveri e per gli umili.

I monumenti delle arti minori sono più numerosi, quelli almeno che hanno qualche pretesa non solo all'utile ma al bello. La ceramica domestica è in generale rozza: alcune forme usate durante i secoli anteriori persistono nell'uso comune, come la varietà rossa a bordi neri, ma altre scompaiono senza che nuove se ne creino e di tipo più ben studiato. D'altra parte, si osa appena considerare

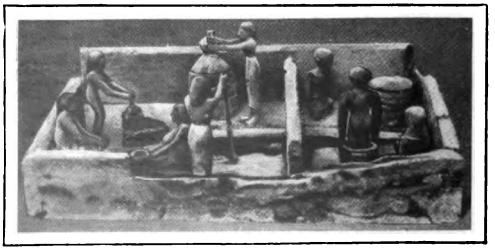


FIG. 166. — LA CUCINA.
(*Museo del Cairo*). (*Fot. E. Brugsch*)

Digitized by Google

come opere d'arte quelle costruzioni in terracotta rossa, che si scoprono nelle tombe e che servono all'anima da dimora ben provvista delle cose necessarie alla vita. Sono simulacri di case con cortile, portico, camere alte, magazzini e, sul suolo del cortile, in faccia all'entrata, un pasto completo di pane, legumi, carne, dolciumi, liquori diversi, ma tutte cose ingenue, rozze, grossolane, denudate di valore artistico. Eppure i vasai già sapevano ricoprire l'argilla di uno strato vetroso, semitrasparente, a diversi colori. Le mattonelle policrome che coprono la camera ove riposava il re Zosiri nella piramide a gradini di Saccara (fig. 170) e i rottami di placche verdi, raccolti dal Petrie nelle rovine di Abido, mostrano che i vasai egiziani impiegavano la terra smaltata per decorare gli edifici sotto le dinastie tinite e delle memfite si hanno perle da collane in ismalto, frammenti di vasi, mattoni gialli, verdi o turchini, nè è meno evidente che il vasellame ricco era allora in pietra o in metallo. Gli Egiziani avevano perfezionato al più alto grado, il modo di forare la pietra, di tagliarla, di levigarla e non solo le specie tenere come il calcare e l'alabastro, ma i graniti, le

FIG. 167. — SCHIERA DI PORTATORI DI OFFERTE.
(*Museo del Cairo*). (*Fot. E. Brugsch*).

FIG. 168. — UN CONCERTO.
(*Museo del Cairo*). (*Fot. E. Brugsch*).

Digitized by Google

FIG. 169. — FANTERIA LEGGERA E FANTERIA PESANTE DI MEIR.
(*Museo del Cairo*). (*Fot. E. Brugsch*).

breccie, il diorite, la cornalina, le onici, i lapislazzuli cedevano alle loro mani e assumevano le più diverse e le più eleganti forme. Noi possediamo brocche e tazze in bronzo che sono state raccolte nelle mastabe, ma nessuno di quei vasi in oro o in argento descritti nei testi di autori contemporanei o appartenenti alle epoche venute dopo. Sono spariti e davvero dobbiamo domandarci per quale singolare fortuna l'ammirabile testa di sparviero in oro che il Quibell trovò a Com-el-ahmar non abbia avuto la sorte comune (fig 171). Essa è tanto notevole per il disegno quanto per l'esecuzione: la fisonomia dell'uccello è di un vigore e di una esattezza incredibili e l'impiego del diaspro rosso per gli occhi dà loro una vita sorprendente. Il corpo era di bronzo, ma i pezzi ne sono troppo ossidati, perchè ci sia possibile rimetterli insieme: solo la statuetta

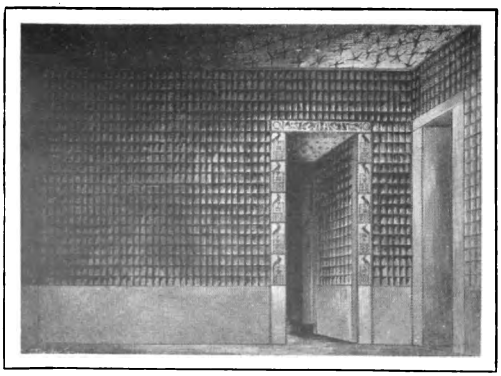


FIG. 170. — LA CAMERA SMALTATA DEL RE ZOSIRI.
(*Dal disegno di Segato*).

Digitized by Google

di Faraone che s'appoggiava al petto si è conservata. I gioielli uguagliavano senza dubbio quelli che abbiamo rinvenuti nelle tombe delle due prime dinastie, ma gli esemplari che ci restano sono i più mediocri: fili di perle in pietra o smalto, imitazioni di conchiglie in oro, amuleti in oro o in vermiglio, granuli in oro unito o striato. Però al Cairo vi sono figurine di gazzelle, di capre, di buoi, calcate in lamine d'oro, poi rifinite a punta, che servivano di fermagli o di ciondolo alle collane e fanno eccezione alla mediocrità solita.

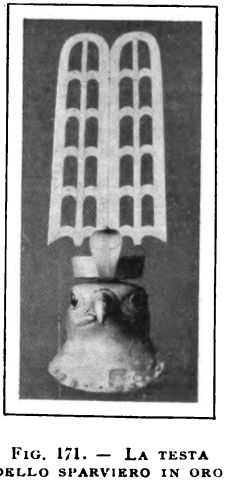


FIG. 171. — LA TESTA DELLO SPARVIERO IN ORO DEL CAIRO. (*Fot. E. Brugsch*).

Sui mobili noi abbiamo notizie anche più incomplete già che siamo costretti di domandare ai bassorilievi quali potevano essere le forme più in uso per le canestre da biancheria, le scatole da gioielli, le sedie, i letti, i capezzali, i tavolini. Come li vediamo rappresentati ci ispirano una buona idea del gusto e dell'immaginazione che vi spiegavano i falegnami. Tutto sommato, più si studia quanto ci trasmette l'età delle Piramidi, più restiamo convinti che l'arte industriale non era indegna della grande arte: i falegnami, gli orafi, i vasai che fornivano gente comune, avevano i medesimi istinti di armonia e di grazia già indicati per l'opera di scultori e pittori addetti ai laboratori reali.

BIBLIOGRAFIA. — *L' architettura.* — A. *Le Mastabe Memfitiche.* Per lo studio architettonico delle mastabe, l'opera classica è ancora quella del MARIETTE, *Les Mastabas de l'Ancien Empire*, in-4°, Parigi, 1882-1886, 592 p., alla quale bisogna aggiungere il MARIETTE, *Voyage de la Haute Egypte*, t. I, p. 31-44 e tav. 3-14, poi FLINDERS PETRIE, *Denderch* (Egypt Exploration Fund, t. XVII), in-4°, Londra, 1900, 78 p. e 78 tav. per le mastabe del Said, e J. DE MORGAN, *De la frontière d'Egypte à Kom-Ombo*, in-4°, Cairo, 1894, XI-212 p. e N. DE G. DAVIES, *The Rock tombs of Sheikh Said* (Archaeological Survey of Egypt, t. X), in-4°. Londra, 1901, XII-46 p. e 34 tav. per gli ipogei scavati nella roccia. — B. *Le Piramidi.* La teoria esposta dal Lepsius sul modo di costruzione delle Piramidi, combattuta in MASPERO, *Archéologie Egyptienne*, 1ª ediz., p. 127-128, è stata ripresa da L. BORCHARDT, *Lepsius's Theorie des Pyramidenbaues*, in *Zeitschrift für Aegyptische Sprache*, 1891, t. XXIX, p. 102-106, le cui conclusioni sono state adottate da W. SPIEGELBERG, *Geschichte der Aegyptischen Kunst*, p. 17-19. Le questioni relative alla costruzione e ai rimaneggiamenti che avrebbero subìto, verso l'epoca saitica, le piramidi di Gize e di Saccara, sono state discusse da L. BORCHARDT, *Zur Baugeschichte der Stufenpyramide bei Sakkarah*, poi *Zur Baugeschichte der dritten Pyramide bei Gizeh* e *Zur Baugeschichte der zweiten Nebenpyramide neben der dritten Pyramide*, in *Zeitschrift für Aegyptische Sprache*, 1891, t. XXIX, p. 87-94-98-100; per l'insieme delle costruzioni che costituiscono a Saccara una tomba reale, v. BARSANTI-MASPERO, *Fouilles autour de la Py-*

Digitized by Google

ramide d'Ounas, in-8°, Cairo, 1902-1906 (Extrait des *Annales du Service des Antiquités*), 175 p.; per il gruppo di Zauijet el-Arjan, Barsanti, *Fouilles ae Zaouiyèt-el-Aryân*, in *Annales du Service des Antiquités*, 1906, t. VII, p. 257-286, con tre tavole e 1907, t. VIII, p. 201-210; per il gruppo d'Abusir, Fr. W. de Bissing, *Re-Heiligtum des Königs Ne-woser-Rê Rathourès*: I. L. Borchardt, *der Bau*, in-4°, Berlino, 1905, 87 p. e 7 tav.; — L. Borchardt, *Das Grabdenkmal des Königs Neuser-rê (Abusir I)*, in-4°, Lipsia, 1907, 184 p. e 20 tav., *Das Grabdenkmal des Königs Nefer-ir-ke-rê (Abusir V)*, in-4°, Lipsia, 1909, VI, 91 p. e 10 t. v., *Das Grabdenkmal des Königs S'ahu-rê (Abusir VI)*, in-4°, Lipsia, 1910, 162 p. e 16 tav., e più specialmente per i templi solari e funerari: G. Foucart, *Un temple solaire de l'Ancien Empire*, nel *Journal des Savants*, 1906, p. 360-370; — Hölsche-Steindorff, *Die Ausgrabungen des Totentempels der Chephrên-Pyramide durch die Siglin-Expedition, 1908*, in *Zeitschrift für Aegyptische Sprache*, t. XLVI, p. 1-12; — L. Borchardt, *Das Totentempel der Pyramiden*, in *Zeitschrift für Geschichte der Architektur*, t. III, p. 65-88.

La pittura e la scultura. — Parecchie mastaba dell'antico impero sono state pubblicate per intero dal Flinders Petrie, *Medum*, in-4°, Londra, 1892, 52 p. e XXXVI tav.; — Paget-Pirie-Quibell, *The Tomb of Ptah-hetep* (Egyptian Research Account, t. II), in-4°, Londra, 1898, p. 25-34 e tav. XXXI-XLI; — N. de G. Davies, *The Mastaba of Ptahhetep and Akhhetep at Saqqareh* (Archæological Survey of Egypt, t. VIII-IX), in-4°, Londra, I, 1900, 42 p. e XXXI tav., II, 1901, 19 p. e XXV tav.; — M. A. Murray e Hilda Petrie, *Saqqara Mastabas* (Egyptian Research Account, t. XX-XI), in-4°, Londra, 1905, I, 50 p., XLV tav.; — Fr. W. de Bissing, *Die Mastaba des Gemnikai*, in-4°, Berlino, I, 1905, VIII, 42 p. e XXXIII tav., II, 1911, 30 p., XXXV tav.; — J. Capart, *Une rue de tombeaux à Sakkarah*, in-4°, Bruxelles, 1907, I, 79 p., tav. II, 2 p. e CVII tav., *Chambre funéraire de la VIe Dynastie aux Musées royaux du Cinquantenaire*, in-4°, Bruxelles, 1907, 26 p. e 5 tav. Sui vari nomi di scultori che si trovano citati sui monumenti, v. A. Erman, *Ein Künstler des alten Reiches*, in *Zeitschrift für Aegyptische Sprache*, 1894, tav. XXXII, p. 97-99, e sui bassorilievi della scuola ermopolitana: J. Clédat, *Notes sur quelques figures égyptiennes*, in *Bulletin de l'Institut français d'Archéologie orientale*, 1901, t. I, p. 21-24. — La statuaria arcaica dell'età memfitica è stata studiata da W. Pleyte, *L'Art antique égyptien dans le Musée de Leide*, in *Verhandlungen des VII. Orientalisten-Kongresses, Aegyptisch-Afrikanische Sektion* (1888), p. 47-54; — G. Steindorff, *Archaische Aegyptische Statuen*, in *Archæologisches Anzeiger*, 1898, p. 64-66; — Grébaut-Maspero, *Le Musée Egyptien*, 1890-1900, p. 12-13 e tav. XIII; — Wiedemann, *Zwei ægyptische Statuen des Museums zu Leiden*, in *Orientalistische Literaturzeitung*, 1898, tav. I, p. 269-273 e tav. I, II, e *Die Aegyptische Statue A. 39 des Louvre*, nello stesso giornale, 1901, t. IV, p. 41-43; — Bissing, *Denkmäler aegyptischer Skulptur*, 1906-1911, in-f°, Monaco, tav. 1-6; — J. Capart, *Recueil de Monuments égyptiens*, in-4°, Bruxelles, 1902, tav. II-III, VI, LI e le parti corrispondenti del testo; — R. Weill, *Les Origines de l'Egypte pharaonique*, 1908, p. 143-145, 181-188, 255-260, e p. I-II, V-VI. Per le statue della bella epoca, consultare, oltre le raccolte già citate di Fr. W. de Bissing, *Denkmäler ægyptischer Skulptur*, tav. 7-18 e il testo; — E. de Rougé, *Album photographique*, n. 89-108; — Mariette, *Voyage de la Haute-Egypte*, t. I, p. 47 e tav. 16, e *Album du Musée de Boulak*, tav. 18-21, 25-27; — Borchardt, *Kunstwerke aus dem aegyptischen Museum zu Cairo*, tav. 1-5, 20-22, 32 e p. 3-5, 10-11, 14; — J. Capart, *Recueil de Monuments égyptiens*, 1908, in-4°, Bruxelles, tav. IV-XIII, LII-LV e il testo corrispondente, e *l'Art Egyptien*, tav. 11-20, 23, gli articoli isolati di L. Borchardt, *Ueber das Alter des Sphinxes bei Gizeh*, in *Sitzungsberichte der K. Pr. Akademie der Wissenschaften*, 1897, p. 752-760, *Die Dienerstatuen aus den Gräbern des Alten Reiches* e *Ueber das Alter der Khephrenstatue*, in *Zeitschrift für aegyptische Sprache*, 1897, t. XXXV, p. 119-134 e 1898, t. XXXVI, p. 1-18; — Chassinat, *Les fouilles d'Abou-Roache*, in *Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 1901, p. 616-617; — Daressy, *Sur l'âge du Sphinx*, e *L'Age du Sphinx*, in *Bulletin de l'Institut Egyptien*, 1906, t. VII, p. 93-97 e 1909, t. III, p. 35-38; — Maspero, in O. Rayet, *L'Art Antique*, t. I, 5 tav. e il testo corrispondente, *Le Nouveau Scribe du Musée de Gizéh*, in *Gazette des Beaux-Arts*, IIIe serie, 1893, t. IX, p. 265-270, *Le Scribe accroupi de Gizeh*, in *Monuments et Mémoires Piot*, 1894, t. I, p. 1-

Digitized by Google

16 e tav. II. il *Musée Égyptien*, in-4°, 1890-1900, t. I, tav. VIII-XII, XIV, XXVI e p. 9-12, 13-14-15, e t. II, 1901-1907, tav. XI e XVII, e p. 30-33, 47-48. Sulle scuole di statuaria egizia, v. MASPERO, *La Statuaire égyptienne*, in *Journal des Savants*, 1908, p. 5-17, e sui gruppi di figurine in legno rappresentanti le scene dei funerali e della vita corrente, MASPERO, *Sur les figures et sur les scènes en ronde-bosse qu'on trouve dans les tombeaux égyptiens*, in *Bulletin de l'Institut Egyptien*, 1904, t. IV, p. 367-384, il *Musée Égyptien*, t. I, tav. XXXII-XLIII e p. 30-40, e *Causeries d'Egypte*, in-8°, Parigi, 1907, p. 351-357. Per la policromia delle statue, cfr. FR. W. DE BISSING, *Zur Polychromie der altægyptischen Skulptur*, in *Recueil de Travaux*, 1898, t. XX, p. 120-124.

Digitized by Google

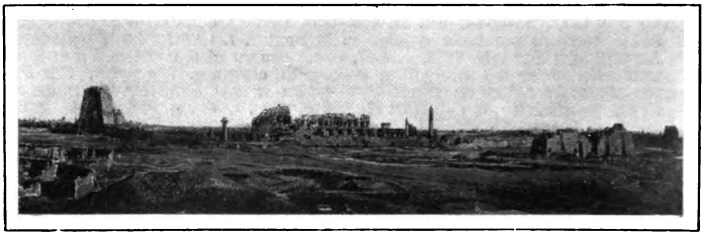


FIG. 172. — CARNAC. — IL GRAN TEMPIO DI AMMONE VEDUTO DAL MEZZOGIORNO NEL 1864.
(*Fot. di Banville*).

PARTE SECONDA

L'ARTE TEBANA

CAPITOLO I

LA PRIMA ETÀ TEBANA DALLA XI ALLA XVII DINASTIA

L'ARTE DELLA PRIMA ETÀ TEBANA: L'ARCHITETTURA CIVILE, RELIGIOSA, FUNERARIA. — LA PITTURA COMINCIA A SEPARARSI DALLA SCULTURA, ALMENO NELLE TOMBE. — LE SCUOLE PROVINCIALI DI SCULTURA: LA SCUOLA TEBANA, LA SCUOLA ERMOPOLITANA, LA SCUOLA TANITICA. — LE ARTI MINORI: L'OREFICERIA.

La debolezza dei Faraoni seguenti Piupi II fu tale che molti dei grandi signori fra i quali il territorio dell'Alto Egitto era diviso si resero quasi indipendenti: uno di essi, Chatui-Achthoes, detronizzò i Memfiti e regnò sulla vallata intera; poi, dopo quattro o cinque generazioni, i baroni tebani si sollevarono contro i suoi discendenti e disputarono loro la corona. Vinsero, al fine, e la loro egemonia durò da quindici a venti secoli, quasi senza interruzione. I primi tempi furono un'epoca di feudalità in cui tiranni locali esercitarono, sui domini loro propri e sui feudi che ricevevano da essi, un'autorità quasi così assoluta quale era stata quella della dinastia sovrana. Memfi, non più capitale, vide rallentarsi e quasi spegnersi a momenti l'attività dei suoi laboratori, ma in compenso le altre città dell'Egitto medio e superiore, Eracleopoli, Monait-Chufui, Ermopoli, Cusit, Siut, Abido, Coptos, Tebe, Elefantina, si mischiarono sempre più felicemente

Digitized by Google

alla vita artistica della nazione. Divennero, quasi tutte, la sede di scuole particolari, che procedevano le une dalla tinitica o dalla memfitica, le altre furono svolgimento di scuole provinciali rimaste sino allora allo stato di embrione, per mancanza di risorse. I loro monumenti non sono ancora così numerosi come quelli dei tempi anteriori; ne sussistono, però, abbastanza perchè sia possibile dedurre le tendenze generali di ciascuna. Quella di Tebe, naturalmente, domina nell' ambito dei Faraoni, ma esercitò un'influenza mediocre sulle rivali e la loro originalità non soffrì per tale preponderanza.

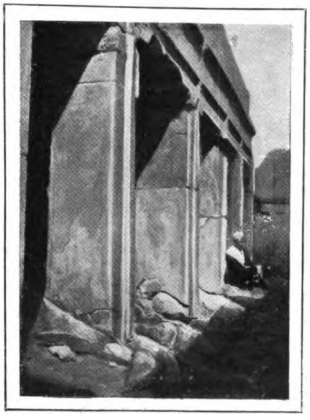


FIG. 173. — L'INTERNO DEL TEMPIO DI COM-ES-SAGHA. (*Fot. Schweinfurt*).

Abbiamo ben poco a dire sui templi. I Faraoni della XVIII e della XIX dinastia li demolirono quasi tutti, o ne conservarono parti insignificanti. Può essere, però, che la cappella di Com-es-sagha, sull'antico ciglio settentrionale del Birchet-Cherun (fig. 173-174) ne sia un esemplare fino a oggi unico. Si è tentati di crederlo quando si consideri il taglio elegante dei blocchi in calcare e la cura con cui sono messi insieme, ma essi non portano iscrizioni nè sculture, quindi non abbiamo il diritto di affermarlo. I rottami messi alla luce dal Petrie in Abido e al Sinai, e dal Servizio delle Antichità egiziane a Ermopoli, sembrano provarci che il piano adottato generalmente allora, fosse analogo a quello degli architetti nell'età venuta dopo. I muri e la copertura erano in calcare o in arenaria, le porte in granito nero o rosa, come le sfingi e gli obelischi. Il capitello a foglie di palmizio e il capitello a bottone di loto restano

FIG. 174. — IL TEMPIO DI COM-ES-SAGHA. (*Fot. Schweinfurt*).

Digitized by Google

Fig. 175.
Capitello hathoriano.
(*Museo del Cairo*).
(*Fot. E. Brugsch*).

di uso frequente come l'hathoriano, ma questo consisteva ora in due (fig. 175), ora in quattro teste della dea, saldate nella parte posteriore e che un àbaco piuttosto basso sormontava. Gli scavi di Carnac ci hanno reso pilastri semplici di uno stile ammirabile che Sanuasrit I eresse nel tempio di Ammone (fig. 176); quelli della sua piramide a Lisct, pilastri osiriani e lungo tutta la vallata, da Assuan alle paludi del Delta, frammenti multiformi testimoniano l'ardore di costruire proprio ai primi tempi tebani; ma anche riuniti o combinati, non risulta, dal ravvicinarli, nulla che ci permetta di ricostituire un tempio completo. Il pilone esisteva già sotto la forma classica di una porta fra due torri massicce? E da porsi in dubbio, per lo meno, e sino ad oggi non ne abbiamo incontrato traccia. Si sa solo che un elemento, altre volte facoltativo, era venuto ad aggiungersi in maniera costante alla decorazione esterna: l'obelisco di grandi forme modellato su piccolo obelisco delle tombe memfitiche. Sanuasrit I, restaurando il tempio del Sole a Eliopoli, ne aveva eretti due e uno di essi, oggi ancora, è in piedi nella pianura di Matarie (fig. 177). E in granito rosso di Siene, misura attualmente circa 20 metri e mezzo di altezza, la sua punta era rivestita da un piramidione in rame che ancora esisteva al XIV secolo dell'era nostra. Il tipo dell'obelisco, guardiano al tempio e insegna del fondatore, era stabilito invariabile già agli inizi di questa prima età tebana, quale noi lo incontriamo sino all'epoca di Roma.

Fig. 176. — Un pilastro di Carnac.
(*Museo del Cairo*).
(*Fot. E. Brugsch*).

Senza essere tanto numerose, come all'età memfitica, le tombe monumentali abbondano e molte fra esse sono conservate in modo appena immaginabile. I sovrani non rinunziarono alla piramide, ma ne modificarono, in diverse maniere, gli a-

Digitized by Google

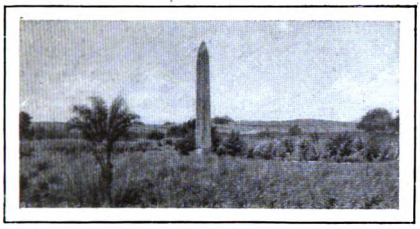


FIG. 177. — L'OBELISCO DI ELIOPOLI.
(*Fot. Beato*).

spetti: mentre gli Eracleopolitani della IX e della X dinastia si erano ostinati nelle tradizioni della VI, i Tebani della XI, ansiosi di appropriarsi una forma riservata prima alla sovranità, ma non osando usurparla come essa era, immaginarono di sovrapporla alla mastaba. Proprio con una combinazione di questo genere, rammentiamo, gli Eliopolitani dei secoli memfitici avevano creata la forma del tempio solare in uso sotto la V dinastia, innestando sulla mastaba l'obelisco del Sole. I signori quasi indipendenti o i cortigiani che furono sepolti presso Abido o a Drah abu-l-Negga (fig. 178) sembra ne abbiano dato i primi esempi. Sono edifici fatti di grossi mattoni crudi, composti di una mastaba sopra un piano quadrato o rettangolare il cui lato più lungo raramente sorpassa quindici metri: la piramide vi si impianta come sopra uno zoccolo alto dieci o dodici metri al più. Talora una sola camera con volta fatta a sporto occupa l'interno tanto della mastaba quanto della piramide e il sarcofago o il feretro è ivi deposto; sovente an-

FIG. 178. — MASTABA PIRAMIDE DI DRAH ABU-L-NEGGA.
(*Da Prisse d'Avennes*).

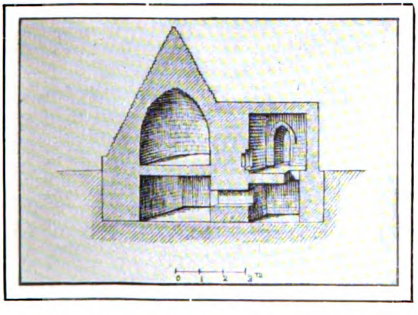


FIG. 179. — TAGLIO DI UNA MASTABA PIRAMIDE DI ABIDO.
(*Da Mariette*).

Digitized by Google

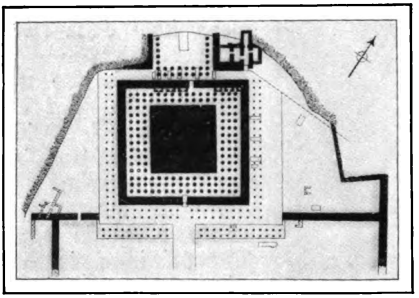


FIG. 180. — PIANTA DELLA TOMBA DI MANTUHATPU. (*Da Naville e Hall*).

che il sepolcro è praticato nella mastaba e la piramide contiene solo un forno di scarico (fig. 179). Quando i baroni tebani ebbero usurpata la sovranità, sostituirono la pietra ai mattoni e ingrandirono il loro monumento. Quello dei Mantuhatpu che riunì l'Egitto intiero nelle sue mani, si fece il sepolcro nell'arco meridionale della conca di Deir-el-Bahari (fig. 180). Vi si accedeva a livello del suolo da un cortile, che due portici di pilastri quadrati limitavano verso l'occidente, o, per mezzo di una scala fra i due, che immetteva ad una terrazza, in parte riportata e di pietra, in parte tagliata nella roccia viva. La mastaba s'elevava nel mezzo: era un rettangolo lungo quaranta metri, rivestito di lastre in calcare e adorno, ai lati, da portici somiglianti quelli del piano inferiore. Si può dire che la piramide facesse cappello alla mastaba, ma era piena; il sepolcro reale si celava sotto terra e vi si entrava per mezzo di una galleria segreta, di cui la porta si apre lontana nella pianura, e in linea diritta all'edificio. Dietro la piramide, nel tempio stesso, le cappelle funerarie delle donne appartenenti all'harem erano disposte in fila e dietro esse, un secondo cortile a portici dispiegantesi verso l'occidente, si appoggiava alla costa diruta (fig. 181). È una camera dipendente dalla sepoltura o è un santuario misterioso quella celletta in granito e alabastro di una disposizione mirabile, alla quale si perviene dopo avere per-

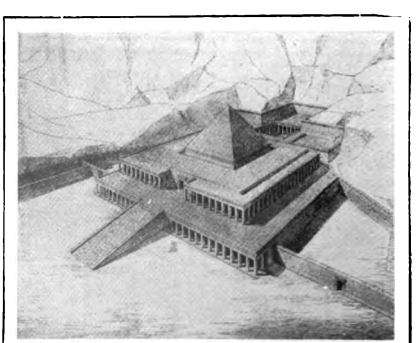


FIG. 181. — TOMBA DI MANTUHATPU, RESTAURO DI SOMERS CLARKE.

Digitized by Google

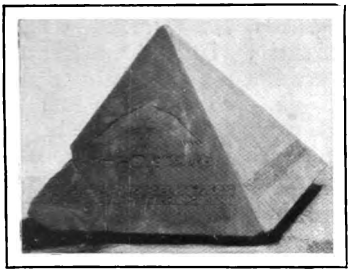


FIG. 182. — PIRAMIDE DI DAHSCIUR. (*Museo del Cairo*). (*Fot. E. Brugsch*).

corso il corridoio di centosettanta metri e di cui la porta fa spiraglio in fondo al cortile? Ad ogni modo data dalla medesima epoca. I Faraoni della XIII dinastia e delle dinastie seguenti che riposano a Tebe furono sepolti nelle mastabe a piramidi sino al principio del Nuovo Impero; quelli della XII e della XIII che risiedettero nel Medio Egitto, preferirono le piramidi semplici alla moda memfitica, col loro insieme di *temenos* lastricati e di cappelle volte ad oriente. Le parti esteriori hanno sofferto molto, ma le masse della tomba propriamente detta sussistono a Dahsciur, a Lisct, a Illahun, presso Hauara. Quelle di Amenemhait I e di Sanuasrit I a Lisct sono in calcare o in granito. Quelle dei loro successori a Dahsciur e al Faium sono in mattoni crudi con una punta di granito nero (fig. 182), ma probabilmente erano all'origine ricoperte di calcare. Differiscono dai loro modelli memfitici per i particolari di disposizione interna, destinati a rendere l'accesso del sarcofago più difficile che non fosse per il passato e sono tanto in rovina da non lasciare alcuna impressione d'arte allo spettatore. Una sola, fra esse, dinota qualche sforzo verso l'originalità: la piramide settentrionale in pietra a Dahsciur. A mezza altezza, le sue facce si spezzano e la loro inclinazione passa bruscamente da 54° 41 su l'orizzonte a 42° 59: è una mastaba a soffitta gigante.

I particolari non si distaccano molto dalle mode del luogo: mastabe faraoniche del vecchio tipo, nella metropoli memfitica, mastabe a piramide a Tebe e ad Abido, altrove ipogei nella montagna. La disposizione di questi va-

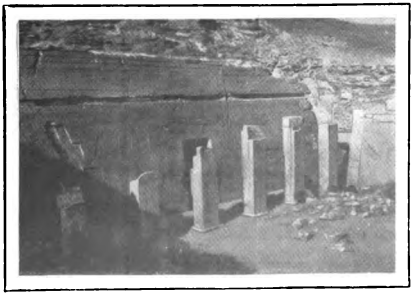


FIG. 183. — RESTI DEL PORTICO DI SIRANPUIT I. (*Da Morgan*).

Digitized by Google

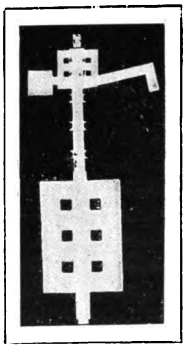


Fig. 184. — Piano della tomba di Siranpuit II. (*Da Morgan*).

ria secondo luoghi. Ad Assuan quella per Siranpuit I (fig. 183) era preceduta da un portico: sei pilastri tagliati nella roccia sostenevano gli architravi e il soffitto riportato. L'ingresso dà sopra una prima sala da dove un corridoio a volta conduce nella camera delle statue che è al luogo del *serdab* memfitico. Il portico è assente in quella di Siranpuit II (fig. 184) e si penetra subito in una sala a pilastri; la continua un corridoio a tre nicchie, in ognuno dei suoi lati, che rinchiudono le statue mummiformi del re. Segue una sala a pilastri e, nel fondo, una nicchia per la stele funeraria. Il sepolcro è senza ornamenti e i pozzi che vi discendono affiorano al suolo, ora in una delle sale, ora all'aria aperta, sulla spianata del di fuori. Nel Medio Egitto, a Siut, a Bersceh, a Beni-Hassan, fra una località e l'altra il piano differisce solo nei particolari. Hapizaufi ripara la sua entrata sotto un vero portale in pieno sesto, alto presso a poco sette metri; la sua prima e la sua seconda sala sono riunite con un corridoio a volta, ma esse hanno un soffitto piano.

A Beni-Hassan i due ipogei di Chnumhatpu e d'Amoni oppongono alla vallata il loro portico sostenuto da due colonne poligonali (fig. 185). La cappella comprende una sala ipostile, divisa in tre navi a volta da due file di colonne, due in ciascuna fila: la nave centrale finisce alla nicchia dove le statue siedono nell'attesa dell'offerta (fig. 186). L'ipogeo n. 7 che era, in principio, una sala costruita a volta molto debole, con sei colonne in tre file, venne, più tardi, allargato a destra, e la nuova escavazione rivenendo ad angolo retto verso l'occidente, vi forma un'ala a copertura piatta con quattro colonne. Tutti questi monumenti tendono a trasformare in tetto curvo il soffitto degli ipogei e delle mastabe memfitiche: lo stesso avviene

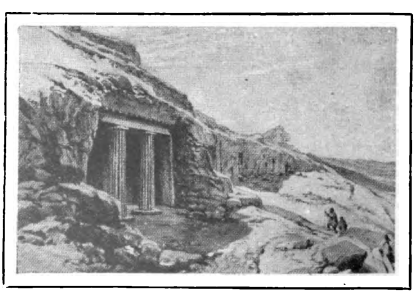


Fig. 185. — Ipogeo di Chnumhatpu. (*Da Lepsius*).

Digitized by Google

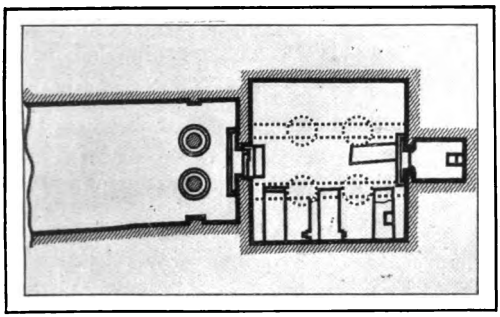


FIG. 186. — PIANTA DELL'IPOGEO D'AMONI A BENI-HASSAN.
(*Da Newberry*)

per la stele. È una conseguenza naturale che si determina col progresso delle idee religiose: la stele, non rappresentando più solo la porta nell'appartamento del morto, ma la casa intera, la tomba, era giusto che ne prendesse l'aspetto. Mentre a Memfi gli scultori rimanevano fedeli alla forma quadrata, dedotta dalla mastaba, nell'Alto Egitto e anche in Abido preferirono la forma rotonda della cima che rammentava loro le volte dell'ipogeo. Un altro punto in cui gli architetti si accordano è il numero e la varietà dei sostegni. Nelle necropoli memfitiche abbiamo appena raccolto due o tre esempi di colonne: a Beni-Hassan e a Bersceh, non vi è tomba importante che non ce ne fornisca parecchie. Abbattendo le facce di un pilastro quadrato, si mutava in un prisma ottagonale, poi ritagliando ancora le otto facce nuove se ne otteneva uno a sedici: quegli steli poligonali che si impiantano sopra uno zoccolo basso arrotondito in forma di disco e termina con un àbaco quadrato che li rilega all'architrave, co-

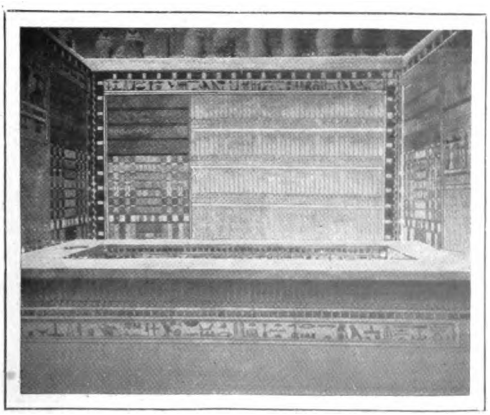


FIG. 187. — INTERNO DIPINTO DELLA TOMBA DI HARHATPU.
(*Museo del Cairo*). (*Fot. E. Brugsch*).

Digitized by Google

stituiscono ciò che Champollion chiamò un dorico primitivo. Appaiono, per la prima volta, a Beni-Hassan, a fianco di colonne con capitello lotoforme di un tipo particolare: in due o tre tombe il basso di queste colonne rimane grezzo o tagliato rozzamente, e simula l'attaccatura delle radici in un palmizio. Avvenne ciò per caso o proprio volle l'artista che lo stelo della colonna richiamasse, col suo aspetto, il tronco della palma? Questa variante, ad ogni modo, fuori di Beni-Hassan, non si è ripetuta in altri luoghi.

Noi abbiamo più ampi ragguagli sulla pittura e la scultura, e a prima vista ci colpisce come esse rallentino i vincoli per cui, nei tempi primitivi, erano l'una all'altra serrate. Non che la statua o il bassorilievo perdano la loro veste di colore, ma dopo la VI dinastia gli artisti si inardiscono a sopprimere quel disotto in scultura ritenuto sempre indispensabile dai loro maestri memfitici. Non dobbiamo, però, immaginare completa la emancipazione della pittura: i templi non la tollerano e solo sulle pareti delle tombe troviamo una tal variante (fig. 187-188) o nelle decorazioni grossolane di certe case borghesi (fig. 189). Del resto le ragioni che se ne scorgono erano di ordine puramente materiale: la roccia in cui gli ipogei venivano scavati non offriva, agli scultori, le superfici omogenee loro offerte dalle mastabe costruite con blocchi di calcare in riporto. Il pennello agiva a suo agio dove lo scalpello avrebbe dati effetti mediocri o nulli; inoltre un quadro, senza fondo in rilievo, era eseguito più presto e con minore spesa. Si comprende, dunque, che i Tebani e gli Eracleopolitani, gente di piccole rendite, si siano spesso contentati di tombe dipinte. Diciamo subito che se l'esecuzione, alle volte, differisce, il principio non muta, ed è, come negli altri tempi, l'utilità del padrone, dio o defunto che fosse. Veniva però modificato nell'applicarlo, specialmente trattandosi di tombe, e subiva l'influenza di circostanze politiche

FIG. 188. — PITTURA SENZA SOTTOSTRATO SCOLPITO. (*Museo del Cairo*). (*Fot. E. Brugsch*).

Digitized by Google

o di idee contemporanee. In vicinanza della cateratta, dove i signori non disponevano di grossi battaglioni, i pittori si limitavano alle scene della vita domestica o agricola che avevano soddisfatto i loro antenati. A Siut, a Bersceh, a Beni-Hassan, dove si mischiavano, per ragioni geografiche, alle lotte fra Eracleopoli e Tebe, erano costretti a tenere truppe sempre pronte per la guerra, la preoccupazione delle armi si mostra più o meno urgente nel maggior numero dei loro ipogei. Quei Tefabi, quei Chatui, quei Bacuiti che durante la loro vita erano stati generali famosi, volevano marciare in parata anche all'altro mondo, con la scorta di quelle milizie che avevano fatta la loro gloria in questo, ed esigevano di essere effigiati fra le bande dei vassalli, il cui doppio conducevano con loro. L'esercizio dei coscritti, la corsa, il salto, la danza di guerra (fig. 190), la lotta corpo a corpo, le battaglie, l'assedio di fortezze (fig. 191), s'introdussero nei quaderni degli artisti, e, siccome in parecchie tombe il posto mancava per tante novità, esse ne cacciarono un numero equivalente di scene pacifiche o le ridussero alla loro più semplice espressione. L'agricoltura era troppo indispensabile perchè si osasse tagliare arditamente nei suoi quadri, ma senza scrupolo, all'occasione, si abbreviò il tributo delle offerte, le processioni dei domini, le

FIG. 189. — ORNAMENTO DIPINTO DI UNA CASA PRIVATA.
(*Da Petrie*).

FIG. 190. — LA DANZA DI GUERRA.
(*Da Champollion*).

Digitized by Google

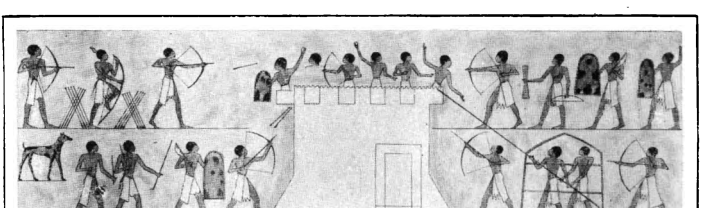


FIG. 191. — ASSEDIO DI UNA FORTEZZA
(*Da Champollion*)

battaglie dei marinai, le operazioni dei mestieri. Non era un gran male, perchè restava la facoltà di sostituire i gruppi scolpiti in legno delle tombe, ai bassorilievi o alle pitture delle cappelle.

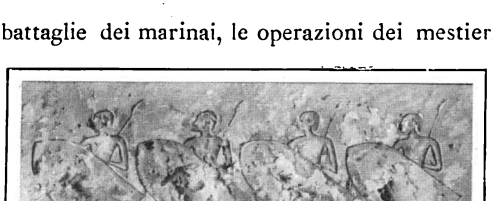


FIG. 192. — I SOLDATI DI SIUT.
(*Fot. Insinger*).

La necropoli di Siut è stata così maltrattata dai cavapietre, che a pena si può apprezzare il merito degli artisti che la decorarono: senza dubbio qualcuno dei loro difetti si debbono alla cattiva qualità della pietra. Per quanto mi è possibile giudicarne, essi provengono dalla scuola memfitica o dalla scuola di Abido, che dopo la fine delle dinastie tinitiche era un'annessa della memfitica. I procedimenti tecnici sono gli stessi, e le proporzioni delle figure, e la distribuzione degli episodi anche; le novità militari vi sono trattate secondo era convenuto

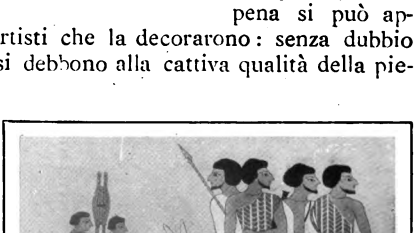


FIG. 193. — MOVIMENTI DI SPALLE ALLA TOMBA DI CHNUMHATPU.
(*Da Champollion*).

Digitized by Google

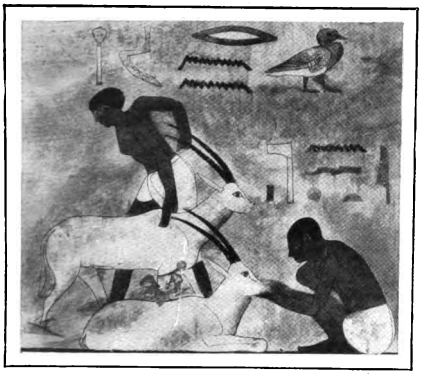


FIG. 194. — IL CONTADINO ACCOCCOLATO. (*Da Champollion*).

attorno a Memfi sotto la VI dinastia e la fanteria pesante di Chatui trascinante il suo scudo, marcia in fila senza più slancio di quello che, un tempo, camminassero i portatori di offerte (fig. 192).

Il contrasto colpisce quando si passa da Siut a Beni-Hassan e a Bersceh. Questi due siti e tutta la regione intorno sono, infatti, in dipendenza della scuola Ermopolitana, che, parecchi secoli innanzi, testimoniava una originalità molto evidente nei disegni dei *grassi* e dei *magri*. Mi sembra che i suoi maestri e i loro allievi non possedessero un'abitudine dello scalpello paragonabile a quella dei Memfiti, almeno si sono astenuti sovente di scolpire le scene, limitandosi a disegnarle e a dipingerle. La pratica della tavolozza e del colore lasciava ad essi una grande libertà, della quale, pure, non usarono nella stessa misura per ogni soggetto che prendevano a trattare. Seguivano le antiche tradizioni per quei temi fondamentali di cui erano ricche le cartelle di schizzi a loro legati dai predecessori, salvo a introdurvi, per avventura, qualche cambiamento, soprattutto in quanto riguarda la prospettiva. Così nella tomba di Chnumhatpu, un buon numero di personaggi secondari hanno una forma più vicina al vero: di profilo, il loro busto alle volte si raccorcia come si conviene, o protendono ora una ora l'altra delle spalle, secondo il gesto che l'artista vuole esprimere (fig. 193). Noi ab-

FIG. 195. — IL GATTO IN AGGUATO. (*Da H. Carter*).

Digitized by Google

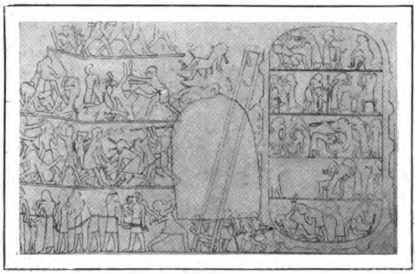


Fig. 196. — Scena di assedio a Desciasceh. (*Da Petrie*).

biamo veduto che i Memfiti agiscono raramente così, salvo negli ultimi tempi della VI dinastia: gli Ermopolitani trasformarono quasi in regola corrente ciò che, un tempo, era stata un'eccezione.

I loro tentativi, in tal genere, furono spesso molto felici, e fa piacere di notare fra gli spolveri tutti convenzionalismo, attitudini quali un pittore di oggi non comporrebbe diversamente. Così è nella tomba di Chnumhatpu, quella del contadino che si siede e grava sul collo di una gazzella per obbligarla ad accoccolarsi: azione delle braccia, flessione delle reni, fuga del dorso, un inclinarsi delle spalle e il montare del petto, tutto è reso con esattezza quasi irreprensibile (fig. 194). Anche nei luoghi ove la tradizione è osservata rigorosamente, il disegno differisce, in molti punti, da quello proprio ai Memfiti. E meno fine, meno sicuro, meno uniformemente uguale a se stesso, ma è anche più vario, più espressivo e più ricerca la verità. Rispetta la formola generale e la riproduce secondo i modelli consacrati, ma si sforza anche di migliorarne i particolari e di copiare la natura più fedelmente. Vi riesce meglio per le bestie che per gli esseri umani: infatti chi ha mai colto con più realismo e insieme con più spirito il gatto a caccia fra le piante? Vi è tutto: l'allungarsi del collo, il fremito del dorso, le contrazioni della coda, l'indietreggiare appena percettibile innanzi

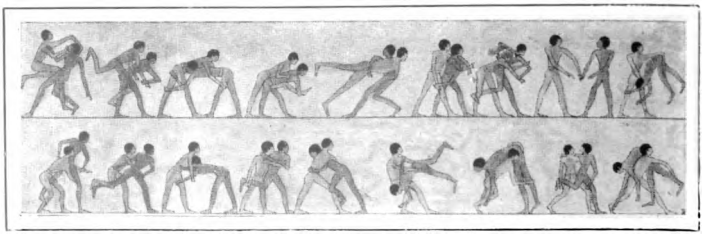


Fig. 197. — Scene di lotta a Beni-Hassan. (*Da Champollion*).

Digitized by Google

il lancio, la fissità intensa dello sguardo che arresta la preda, e la fascina (fig. 195). Tuttavia i meriti della scuola mai si rivelano tanto evidenti quanto nelle cose della guerra: là gli artisti non erano, infatti, impastoiati dalla lunga consuetudine. Già i Memfiti avevano profittato della libertà che l'assenza di un obbligo religioso lasciava loro per interpretare, come volevano, gli urti e le baruffe fra battellieri sui canali; vi mostrarono una conoscenza della figura umana, una intelligenza della composizione che le scene rigorosamente stilizzate dell'industria o dell'agricoltura non ci autorizzavano di accordare loro. Gli Ermopolitani, incaricati di dipingere la vita militare, possedevano modelli per le fasi della battaglia propriamente detta, sia nei templi, sia in qualche tomba anteriore, come a Desciasceh (fig. 196), dove un principe della V dinastia aveva perpetuata la memoria delle sue imprese: così lo scontro delle truppe, l'attacco delle fortezze, il trasporto dei feriti e dei morti non hanno nessuna particolarità degna di attenzione. I fantaccini che scambiano frecce o colpi di ascia si avvicinano con uno slancio quasi tanto calmo quanto è calmo il passo dei militi di Chatui a Siut. Al contrario, le lotte atletiche che rendevano elastico il corpo dei soldati novelli, durante il periodo dell'istruzione, ce

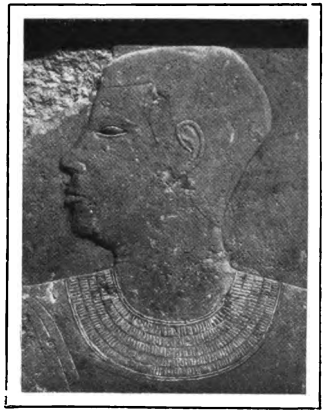


Fig. 198. — Ritratto di Siesis. (*Museo del Cairo*). (*Fot. E. Brugsch*).

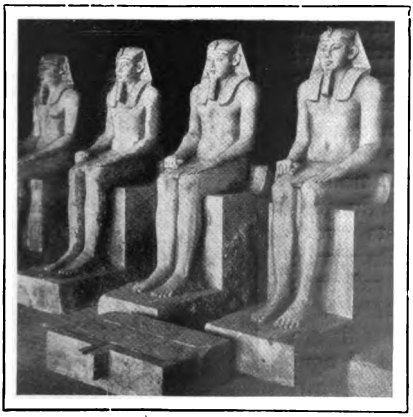


Fig. 199. — Le statue di Sanuasrit I. (*Museo del Cairo*). (*Fot. E. Brugsch*).

Digitized by Google

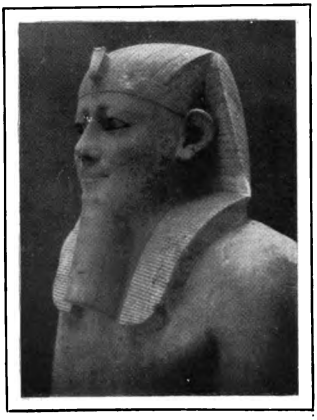


Fig. 200. — Una fra le statue di Sanuasrit.
(*Museo del Cairo*).
(*Fot. E. Brugsch*).

li mostrano, due per due, in una grande varietà di pose, che sino allora non erano state notate. Nella tomba di Chatui di Beni-Hassan e in quella di Bacuiti, più di cento venti gruppi mimano sotto il nostro sguardo, come in un cinematografo, le peripezie di quei duelli (fig. 197). Per un resto di puerilità artistica gli avversari non hanno il medesimo colore, ma, per evitare che venissero confusi nel mischiarsi delle membra, uno fu alluminato in nero, l'altro in rosso. Si vedono, dunque, ora in atto di avvicinarsi, di toccarsi, ora si impugnano, ora si lascian molli o si fanno rigidi, per sottrarsi alla stretta dell'avversario o per abbatterlo: uno di essi, afferrato alla cintura, è caduto in terra, ma non avendolo il suo avversario toccato alle spalle, la lotta continua. Un atleta di professione denominerebbe facilmente i diversi stadi della lotta, e, può essere, vi riconoscerebbe qualcuno fra i colpi di mano o di gamba che, nelle arene moderne sono fuori d'uso e non tollerati; ma quello che noi non ammireremo mai abbastanza è la perizia e la facilità con la quale il giuoco delle membra, i loro allacciamenti furono analizzati e poi tradotti sulla muraglia. Prima di raggiungere tale perfezione, certo l'artista aveva disegnato a lungo sul modello vivo e frequentata assiduamente la palestra; altrimenti non si comprenderebbe tanta abilità nel distrigare le linee e fissare il ritmo negli istanti decisivi di ogni ripresa. Se egli avesse bene disposti una dozzina di gruppi o una ventina di persone, non stupirebbe chi ha una certa pratica dei monumenti egiziani,

Fig. 201. — Colosso di Sanuasrit I.
(*Museo del Cairo*).
(*Fot. E. Brugsch*).

Digitized by Google

FIG. 202. — TESTA IN LEGNO DI LISCT. (*Museo del Cairo*). (*Fot. E. Brugsch*).

ma ammirabile è invece, che fra cento venti e più figure, solo una mezza dozzina siano scorrette o male equilibrate. E non solo in bassorilievo, sul piano della pietra, i contemporanei osarono combinare attitudini tanto violente, ma le trasportarono anche nella scultura. I lottatori del Museo a Monaco, nonostante una certa rudezza di lavoro, offrono le medesime qualità di animazione e di esattezza che si osservano sulle pareti degli ipogei. A Siene, a Beni-Hassan, a Siut, esistono laboratori signorili che noi intravediamo all'opera durante gli ultimi anni della XI dinastia e i primi della XII. Quelli reali entrarono in iscena quando la XII avendo stabilita la sua sovranità sopra le famiglie feudali, il paese intero fu riunito in pace nelle mani di un capo unico. È naturalissimo che nell'Egitto medio, in Abido, ad Eracleopoli, al Faium, la scuola memfitica continuasse a dominare. Essa non aveva lasciato cadere in dissuetudine le sue tradizioni durante il periodo intermedio; le impose ai re di Tebe quando, lasciata la residenza meridionale, essi stabilirono il soggiorno nei palazzi dei loro predecessori del Settentrione. Noi possediamo solo un piccolo numero di

FIG. 203. — IL FARAONE ORO. (*Museo del Cairo*). (*Fot. E. Brugsch*).

FIG. 204. — TESTA DELLA STATUA DEL FARAONE ORO. (*Museo del Cairo*). (*Fot. E. Brugsch*).

Digitized by Google

bassorilievi, che le si debbono attribuire, ma i frammenti della cappella d'Amenemhait I a Lisct e delle mastabe di Dahsciur valgono, certo, le migliori opere della V dinastia. Continuava a far molto basso il rilievo della figura sul campo in pietra e si sforzava, più che mai, di attingere l'eleganza e la finezza dei contorni, senza per questo trascurare, quando se ne presentava l'occasione, come nei ritratti di Siesis a Dahsciur, di ridonarci la fisonomia dei suoi modelli con un realismo quasi brutale (fig. 198). E le sue statue sono penetrate dallo spirito stesso che anima i suoi bassorilievi. Quelle di Sanuasrit I, che provengono da Lisct, hanno l'impronta di una grande dignità e arrestano lungamente il visitatore, nonostante il senso di monotonia che la stessa posa, undici volte ripetuta, gli procura (fig. 199). Chi guarda, si accorge subito, come gli scultori obbedissero a preoccupazioni di scuola: imponendo a quel re l'ovale breve, la maschera sorridente e bonaria, lo sguardo placido (fig. 200), il corpo largo e pieno, essi avevano nell'occhio e nella mano il tipo memfitico del Faraone quale i maestri della V dinastia lo avevano fissato. La stessa convenzione prevale nei laboratori di Abido: i colossi

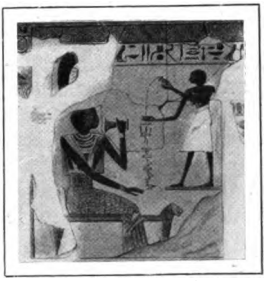


FIG. 205. — BASSORILIEVO DIPINTO NELLA TOMBA DI MANTUHATPU. (*Dalla Signora Naville*).

FIG. 206. — UNA DELLE FACCE DEL SARCOFAGO DELLA PRINCIPESSA CAUIT. (*Museo del Cairo*). (*Fot. E. Brugsch*).

Digitized by Google

osiriani di Amenemhait e di Sanuasrit I sono mediocrissimi di concezione, nè tale mediocrità è compensata con la eccellenza del lavoro (fig. 201). Questa fattura molle, e per così dire priva di personalità, si perpetuò sotto la XIII e la XIV dinastia ed è comune anche agli esemplari che non mancano di merito, come la piccola testa in legno del Cairo, colla sua parrucca di pasta (fig. 202) e la statua in legno del reuccio Oro a Dahsciur (fig. 203). È nudo, cammina a passi larghi, il braccio sinistro portato avanti; è una persona piacevole e pure quanto sembra insipido paragonandolo allo *Scech-el-beled!* Il busto è leggero, l'anca fine, la gamba lunga e snella, i lineamenti sono regolari (fig. 204), ma la grazia è tutta di superficie; la prima ammirazione non resiste all'esame. Dopo questo, non ci meraviglieremo di vedere, nei nostri musei, molte statue e statuette che sono fabbricate secondo le migliori regole, e pure hanno solo attinenza con le immagini del commercio e quando le iscrizioni ce ne rivelano l'origine, abbiamo il dispiacere di constatare che appartengono, in maggior parte, alla bassa scuola memfitica della prima età tebana o alle sue propaggini abidiane.

FIG. 207. — PARTE DI UNA STELE DI SANUASRIT III.
(*Museo del Cairo*). (*Fot. E. Brugsch*).

FIG. 208. — MANTUHATPU IN COSTUME DI APOTEOSI.
(*Museo del Cairo*).
(*Fot. E. Brugsch*).

La scuola di Tebe, confusa in origine con le scuole locali che vegetavano oscuramente a Dendera, a Copto, a Nagada, a Erment, durante l'età delle grandi piramidi, non ne ripudiò la tecnica e i principi, quando

Digitized by Google

FIG. 209. — STATUA ANONIMA.
(*Museo del Cairo*).
(*Fot. E. Brugsch*).

l'avvenimento al trono degli Antuf la scosse dal suo torpore per farne l'interprete di nuove aspirazioni artistiche, proprie a una sovranità nuova. Le sue prime opere conosciute, la stele del principe Antuf e il bassorilievo della piramide mastaba di Mantuhatpu a Deir-el-Bahari (fig. 205), segnano, dall'una all'altra, progressi rapidi. La stele è ancora di maniera barbara: personaggi ripartiti senza regolarità fra i registri, corpi mal proporzionati, attitudini incomode, gesti angolosi. Al contrario, quelli fra i bassorilievi, che non sono mutilati, offrono a qualsiasi severo giudizio, un disegno tanto corretto e un tocco tanto fermo quanto quelli delle buone sculture memfitiche della V dinastia: le scene che ornano il sarcofago della principessa Cauit ne sono un buon esempio (fig. 206). Tuttavia il rilievo ne è più accentuato, il contorno più ardito e più vivo, l'uomo più massiccio vi è posato più solidamente sulla linea di terra, la donna più minuta di vita ha le anche più larghe e il petto ha più sviluppo. Giunti a questo punto, i Tebani progredirono rapidamente. Fra i blocchi spezzati dei quali Thutmosis III si servì a Carnac per colmare il suolo in uno dei suoi cortili, vi è un pilastro quadrato che proveniva dal tempio in calcare di Sanusarit I (cfr. fig. 176). Il Faraone e il dio Ftah in piedi entrambi, naso contro naso, aspirano l'alito l'uno dell'altro secondo l'etichetta fra personaggi uguali che si salutano. I contorni vi sono decisi, il rilievo è più accentuato che a Memfi, e, quindi, proietta un'ombra più vigorosa, così che si eleva sul fondo con più decisione che nei quadri di Gize o di Saccara. Le scene delle tre altre facce rivelano un'arte non meno squisita, ed è deplorevole che il pezzo sia unico fin qui. Se tutto quell'edificio era decorato

FIG. 210. — TESTA DI SANUASRIT I A CARNAC.
(*Fot. Legrain*).

Digitized by Google

tanto felicemente, certo la XII dinastia aveva eretto a Tebe un monumento comparabile ai più nobili della XVIII e della XIX. Non si può avvicinare a quel pilastro se non la stele dello stesso re, che egli consacrò nella piramide mastaba di Deir-el-Bahari, alla memoria del suo predecessore Mantuhatpu (fig. 207). Iscrizioni e quadro l'intaglio ne è meraviglioso: le figure dei due Faraoni e quella di Amonra sono lavorate nell' incavo con tanta delicatezza come se si trattasse di scolpire in pietra preziosa; ma la minuzia dei particolari non nuoce alla larghezza dell'esecuzione. Tutto questo si faceva nel laboratorio reale di Tebe, ed è il meglio della scuola; gli esemplari abbastanza numerosi, stele, sarcofagi o bassorilievi, che ci pervengono di ciò che si fabbricava nei laboratori privati, sono molto lontani da questa perfezione. I migliori fra essi sono resi brutti da una rigidità di attitudine e da una pesantezza di scalpello che ci obbliga di collegarli direttamente alle vecchie accademie provinciali, senza alcun influsso memfitico. Sembra che i primi Antuf, avendo coscienza dei difetti della loro arte nazionale, chiamassero da Abido o da un'altra città, disegnatori e scultori per istruire gli indigeni; questi si appropriarono i metodi più raffinati dei loro maestri, e l'unione fra tale perizia acquisita e la loro rudezza istintiva produsse lo stile tebano.

FIG. 211. — TESTA DI UN COLOSSO DI SANUASRIT II. (*Museo del Cairo*). (*Fot. Legrain*).

FIG. 212. — TESTA DI UN COLOSSO DI SANUASRIT III. (*Fot. Legrain*).

I caratteri ne apparivano più evidenti ancora nelle loro statue. Al momento di subire le cerimonie di deificazione, che l'uso imponeva ai Faraoni, dopo i primi anni del loro regno, Mantuhatpu aveva comandato alle sue genti le statue che dovevano essere in sua vece, o piuttosto rad-

Digitized by Google

Fig. 213. — Testa di Sanuasrit IV. (*Museo del Cairo*). (*Fot. Legrain*).

doppiarlo, durante i misteri dell'identificazione con Osiride (fig. 208). Una fra esse fu scolpita nell'arenaria, con uno scalpello fiero ed aspro: piedi e ginocchi massicci, mani spesse, busto sommario, tratti indicati largamente, pittura secca, carni nere, vestito di un bianco crudo, berretto rosso cupo secondo il rituale, l'insieme è selvaggio, ma di un selvaggio voluto, per l'effetto religioso. Un memfita, trattando questo soggetto, si sarebbe ingegnato di ammorbidirne le linee, armonizzarne i colori; inconsciamente avrebbe ricondotto il suo uomo al tipo ideale di umanità che era prediletto dalla sua scuola, a rischio di rapirgli qualche cosa della sua energia natìa. Il Tebano, al contrario, ha avuto solo cura di trascrivere la realtà quale gli si offriva e la stessa preoccupazione dominò sino all'ultimo in quelli che vennero dopo lui. Perseguirono la somiglianza con la volontà di esagerare piuttosto che indebolire le caratteristiche della persona e per raggiungerle non temettero l'asprezza della fattura nè la violenza del colore. Tale era questa statua di un privato qualunque, che assiso, chiuso nel suo mantello, lo sguardo ardito, esala come un vapore di vita intensa, malgrado

Fig. 214. — Statuetta di Amenemhait III. (*Museo del Cairo*). (*Fot. E. Brugsch*).

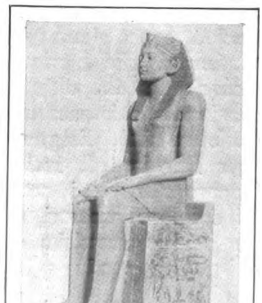


Fig. 215. — Statua di Amenemhait III. (*Museo del Cairo*). (*Fot. E. Brugsch*).

Digitized by Google

FIG. 216. — SFINGE DI AMENEMHAIT III. (*Museo del Cairo*). (*Fot. E. Brugsch*).

le mutilazioni della faccia (fig. 209). Tali sono, e più belli, i colossi di Sanuasrit I (fig. 210, 211) e di Sanuasrit III trovati da Legrain a Carnac: il corpo non differisce da quello delle statue memfitiche che per una più grande sveltezza, ma il capo? L'artista che Sanuasrit III scelse, copiò in ogni linea il volto magro e allungato del principe, la fronte stretta, i pomelli sporgenti, la sua mascella ossuta e quasi bestiale. Egli incavò le guance, il naso e la bocca incise fra due solchi, impresse alla bocca il disprezzo (fig. 212); fissò così l'immagine vera dell'individuo Sanuasrit, mentre il Memfita e l'Abidiano, imbevuti di principi opposti, avrebbero ricavata dalla pietra un'effigie del Faraone, idealizzandola tanto quanto era possibile senza distruggerne completamente la somiglianza. Due o tre secoli più tardi, in piena decadenza, gli stessi caratteri persistono sul colosso di Sanuasrit IV (fig. 213). È il solo ritratto che noi abbiamo di lui, ma nessuno vedendolo dubiterà di aver sotto gli occhi il sovrano stesso. L'uomo di carne era certo quello che la pietra c'insegna: uno zotico sensuale e gioviale. Chi sa se la volontà del sovrano non influisse, qualche volta, sulla maniera dello scultore? Crederei volentieri di poterlo ammettere per Amenemhait III. La maggior parte delle sue statue portano l'impronta della scuola e sono dovute a Tebani, sia che esse provengano da Tebe (fig. 214) o dai paesi memfitici: io non eccettuerei neppure quelli di Hauara (fig. 215). Il re ha in testa la *cufie* e l'ureo e la sua

FIG. 217. — LA REGINA NAFRIT. (*Museo del Cairo*). (*Fot. E. Brugsch*).

Digitized by Google

FIG. 218. — TESTA DI UN COLOSSO REALE DELLA XIII DINASTIA.
(*Museo Egiziano*).
(*Fot. E. Brugsch*).

faccia non ha nulla del convenuto ordinario. L'occhio è piccolo, saliente sotto l'orbita, appena tirato all'estremità, la palpebra pesante, il naso diritto e breve, la guancia cava, i pomelli molto pronunziati, la bocca ferma e sdegnosa sotto labbra serrate e sottili, il mento duro e caparbio, il collo magro, il petto piatto, la gamba asciutta, il piede nervoso: l'insieme accusa una fattura degna di nota, sebbene alcuni particolari delle estremità inferiori non siano stati ritratti con la precisione consueta. Il sovrano ha voluto esser effigiato qual'era e mai, altrove, la tendenza realistica della scuola si tradisce tanto evidente quanto in questa scultura ammirabile. Lo stesso artista è senza dubbio l'autore incontestabile di quelle sfingi a Tanis che il Mariette attribuì, errando, ai Faraoni Hicsos (fig. 216). Si capisce, vedendole, che egli si sia sentito disorientato, e che non abbia potuto rassegnarsi ad attribuire loro un'origine egiziana. L'energia sovrabbonda in quei corpi di leoni nervosi, robusti, raggomitolati più che quello delle sfingi comuni. La faccia è ossuta, il naso aquilino, la narice leggermente schiacciata, il labbro inferiore sporge, una orecchia da toro emerge dalla criniera leonina che inquadra il volto e veste le spalle e la nuca. La fattura è quella dei Tebani e da Tebe credo che derivi quella scuola tanitica, ma vi si sente un'ispirazione indisciplinata ancora e quasi barbara. Le popolazioni appena incivilite delle paludi orientali del Delta imposero alle concezioni dei loro maestri un carattere di brutalità che è a loro particolare. Le sfingi di Amenemhait III ci rivelano abbastanza chiaramente l'ideale

FIG. 219. — COLOSSO DI MIRMASHAU.
(*Museo del Cairo*).
(*Fot. E. Brugsch*).

Digitized by Google

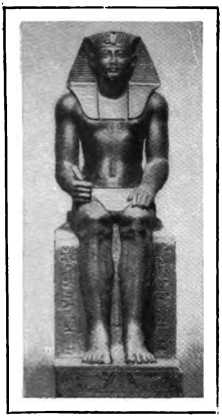


FIG. 220.
SOVCHATPU.
(*Museo del Louvre*).
(*Fot. Gaucher-Gudin*).

che si proponevano: esse non hanno prodotto nulla che le sorpassi, ma peraltro noi possediamo parecchie opere notevoli sotto la XII dinastia prima, poi fra la XII dinastia e i principi del secondo impero tebano. Le statue in granito nero di Nafrit, la moglie di Sanuasrit II (fig. 217), hanno un fascino particolare, malgrado la sgraziata acconciatura hathoriana, che appesantisce loro il viso. La testa colossale proveniente da Bubaste (fig. 218) e i colossi di Mirmashau (fig. 219) che si trovano, oggi, nell'atrio del Museo al Cairo, sono stati scolpiti a grandi piani in un granito ribelle e la modellatura non è gran cosa; pure ha un'esattezza comparabile a quella dei buoni esemplari tebani. Il volto è mutilato, ma da quanto resta emana un'energia quasi uguale a quella che colpisce nella faccia delle sfingi. Si desidererebbe qualche esemplare in più che potesse informarci meglio sui destini di questa scuola; ma, per sventura, i monumenti della XIII e della XIV dinastia sono così rari, che è impossibile dedurne persino gli elementi per una storia dell'arte. Da quanto è permesso congetturarne, l'uniformità nel mediocre guadagnò a poco a poco l'Egitto intero: nè il il Sovchatpu del Louvre (fig. 220), nè il Sovcum-

FIG. 221.
SOVCUMSAUF.
(*Museo del Cairo*).
(*Fot. E. Brugsch*).

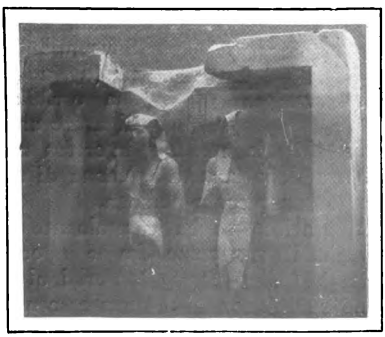


FIG. 222. — LE DUE STATUE GEMELLE DEL CAIRO. (*Fot. E. Brugsch*).

Digitized by Google

sauf (fig. 221), nè i due re gemelli del Cairo (fig. 222), nè i colossi usurpati da Ramses II sono brutti e pure nessuno oserà dire che sono belli. I laboratori reali, da cui uscivano, avevano poco perduto della facilità nell'esecuzione, ma non formavano più artisti capaci di competere con quelli che avevano messo in piedi i colossi di Sanuasrit. I laboratori privati diedero sempre una produzione molto ineguale. Le statue che di essi abbiamo al Museo del Cairo (fig. 223-225) sono pesanti e grossolane, ma la maggior parte dei loro clienti comandavano loro statuette fra cui alcune non sorpassavano le proporzioni di figurine; le trattavano, allora, con grande espertezza. Il Sovcumsauf di Vienna (fig. 224) deve alla sua orribile gonnella di avere una rotondità quasi ridicola, ma non interessa meno per la scienza della struttura umana di cui testimonia la sua piccola persona.

FIG. 223. — STATUA DI UN PRIVATO. (*Museo del Cairo*). (*Fot. E. Brugsch*).

FIG. 224. SOVCUMSAUF. (*Museo di Vienna*). (*Fot. Bergmann*).

FIG. 225. — STATUA DI UN PRIVATO. (*Museo del Cairo*). (*Fot. E. Brugsch*).

Il grazioso scriba camminante del Cairo, avrebbe il suo posto fra le opere accurate della XII dinastia, se le iscrizioni che si leggono su lui non ci costringessero a metterlo fra quelle della XIII. Noi ignoriamo quasi tutto dell'epoca e, quando ci sforziamo di ricostituirla con gli elementi esistenti, ne sor-

Digitized by Google

gono nuovi che scompigliano i sistemi in apparenza più sostenuti. Ho detto ciò che risultava, per me, dall'esame del noto: ma non dedurrò conclusioni stabili che rischierebbero di essere smentite domani

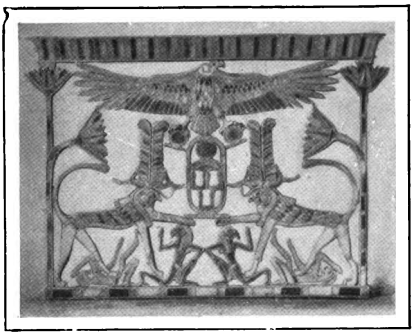


Fig. 226. — Pettorale di Sanuasrit III. (*Museo del Cairo*). (*Fot. E. Brugsch*).

I mobili, le stoviglie in terra, in pietra o metallo, le stoffe, i ricami, in una parola, le arti minori, prosperavano sotto i Faraoni tebani, benchè i nostri musei ne contengano solo esempi abbastanza rari. La scoperta dei tesori di Dahsciur ci ha gettati nelle mani tanti oggetti preziosi che si può, con piena sicurezza, apprezzare l'arte del gioielliere e dell'orafo. Tre *harem* della XII e della XIII dinastia si sono messi insieme per legarci gli ornamenti quasi completi di regine o principesse. Le loro collane, gli specchi, gli anelli, i braccialetti, le corone, sono là alla rinfusa accanto a pettorali col nome dei loro padri e mariti. Per dare un'idea sull'eleganza delle forme e la vivacità armoniosa dei toni, bisognerebbe descrivere tutto o piuttosto tutto riprodurre in fassimile colorato. Il pettorale principale di Sanuasrit III (fig. 226) simula un naos in oro a colonne di loto: il campo è occupato, nel mezzo, da un avvoltoio che si libra sopra un cartello e due grifoni, emblemi di Montu, dio della guerra, abbattono un asiatico a destra e uno a sinistra del cartello. Il pettorale di Amenemhait III (fig. 227) è anche un naos, ma il Faraone, due volte ripetuto, vi brandisce la mazza al disopra di un

Fig. 227. — Pettorale di Amenemhait III. (*Museo del Cairo*). (*Fot. E. Brugsch*).

Digitized by Google

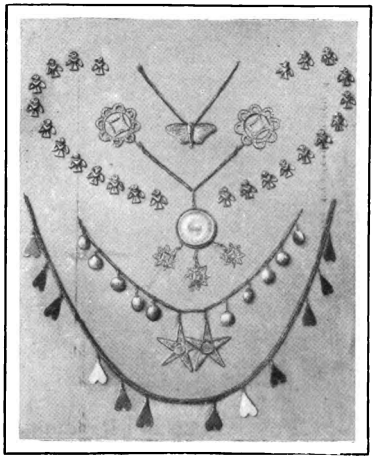


FIG. 228. — SCELTA DI GIOIELLI DI DAHSCIUR.
(*Museo del Cairo*). (*Fot. E. Brugsch*).

prigioniero inginocchiato che implora invano. Catene in oro, stelle in filagrana, medaglione in mosaico di vetro, collane con pendenti in oro che imitano conchiglie (fig. 228); si passa da un oggetto all'altro senza stancarsi di ammirare. Una fra le corone della regina Chnumuit (fig. 229) è formata di rosoni e motivi in forma di lira i quali sormontano otto grandi fiori diritti in oro, in lapislazzuli, in diaspro rosso, in feldispato verde; un avvoltoio in oro e in pietre preziose, le ali dispiegate, l'accompagnava, così come un pennacchio in oro rappresentante uno stelo da cui si distaccano foglie in oro e fiori a grappolo. L'altra corona (fig. 230) è una reticella di leggeri fili in oro, sulla quale sei croci di Malta in oro, a centro di cornalina e braccia azzurre, sono battute a intervalli uguali: una manata di fiorellini a cuore rosso e petali anch'essi azzurri, stelliformi, è sparsa tra fioroni. In nessun luogo di Egitto, nè del mondo antico, il disegno è più ricco, la disposizione più abile, il senso del colore più giusto. I difetti che vi si notano, la sovrabbondanza degli smalti pesanti e la debolezza delle incastonature, hanno la loro origine di essere, che le spiega e quasi le scusa. Gli Egiziani si adornavano riccamente, non solo durante la vita, ma dopo la morte; certo i gioielli di mummia destinati ad un essere immobile, non esigevano tanta soli-

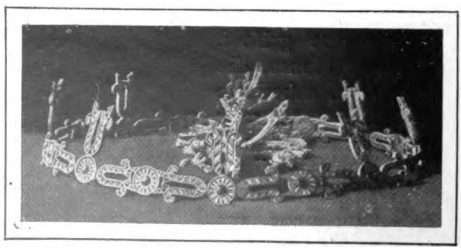


FIG. 229. — UNA FRA LE CORONE DI CHNUMUIT.
(*Museo del Cairo*). (*Fot. E. Brugsch*).

Digitized by Google

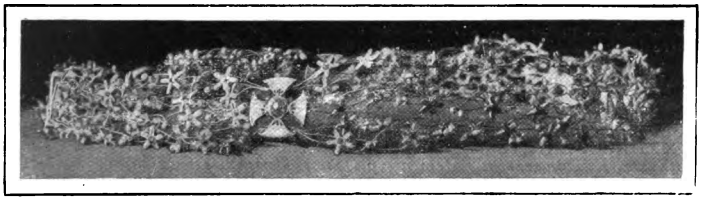


FIG. 230. — DIADEMA DI CHNUMUIT.
(*Museo del Cairo*). (*Fot. E. Brugsch*).

dità quanto quelli dei vivi, scossi continuamente dalla persona che li portava. Le nostre corone ornando la testa di Chnumuit durante le cerimonie della corte, avrebbero resistito solo qualche giorno, o qualche ora; i fiori e le croci di smalto, pesando sui fili d'oro, li avrebbero spezzati prontamente; ma esse erano per il feretro, e l'inerzia eterna, alla quale venivano condannate, incoraggiava l'artefice a seguire solo il suo gusto o la sua fantasia. Gli orafi greci non contennero altrimenti quando dovettero lavorare in condizioni analoghe e la fattura dei loro gioielli funebri è tanto tenue quanto quella delle corone di Dahsciur.

BIBLIOGRAFIA. — La prima età tebana è, per noi, la parte meno bene conosciuta della storia dell'Arte in Egitto, quella sulla quale possediamo in minor numero lavori d'insieme e articoli isolati.

L'architettura. — Per l'architettura civile, cfr. FLINDERS PETRIE, *Hawara Biahmu and Arsinoe*, in-4°, Londra, 1889, 66 p. e XXIX tav., *Illahun Kahun and Gurob*, in-4°, Londra, 1891, 55 p. e XXXIII tav., *Kahun, Gurob and Hawara*, 1890, 53 p. e XXVIII tav., e più specialmente, a proposito degli ornamenti delle case: L. BORCHARDT, *Das ægyptische städtische Wohnhaus mit besonderer Berücksichtigung der inneren Decoration*, in *Deutsche Bauzeitschrift*, t. XXVIII, p. 200; per gli ipogei privati, MARIETTE, *Voyage de la Haute Egypte*, t. I, p. 49-53 e tav. 17; — P. E. NEWBERRY, *Beni-Hassan* (Archæological Survey of Egypt, t. I, II, V, VII), in-4°, Londra, I 1893, 87 p. e XLVII tav., II 1894, 87 p. e XXXVIII tav., III 1896, 42 p. e X tav., IV 1900, 9 p. e XXVII tav.; *Bersheh* (Archæological Survey of Egypt, t. III-IV, in-4°, Londra, I 1893, 40 p. e XXXIV tav., II 1895, 71 p. e XXIII tav.; — N. DE G. DAVIES, *The Rock-tombs of Deir el Gebrawi* (Archæological Survey of Egypt, t. XI), in-4°, Londra, 1902, 43 p. e 26 tav.; — J. DE MORGAN, *De la frontière d'Egypte à Kom-Ombo*, in-4°, Vienna, 1894, VIII-212, p.; per le piramidi reali del tipo memfitico: FLINDERS PETRIE. *Kahun Illahun and Hawara*, in-4°, Londra, 1890, 53 p. e XXVIII tav., e *Illahun Kahun and Gurob*, 1891, 56 p. e XXXIII tav.; — J. DE MORGAN, *Fouilles de Dahchour*, in-4°, Vienna, I 1895, IV-165 p. e 40 tav., II 1903, VIII-119 p. e 27 tav.; — J. E. GAUTIER e G. JÉQUIER, *Mémoires sur les fouilles de Licht* (Mémoires de l'Institut français d'archéologie orientale, t. VI), in-4°, Cairo, 1902, 107 p. e 30 tav.; per le piramidi mastabe: MARIETTE, *Abydos*, in-f°, Parigi, 1870, t. II, p. 38-45 e tav. XLVI-XLVII; — NAVILLE, *The XIth Dynasty Temple at Deir el Bahari* (Egypt Exploration Fund, t. XI-XII), in-4°, Londra, I 1907, 75 p. e XXI tav., II 1910, 29 p. e XXIV tav.; per la punta delle piramidi: H. SCHAEFER, *Der Spitze der Pyramide Königs Amenemhat's III*, in *Zeitschrift für ægyptische Sprache*, 1900, t. XLI, p. 84-85.

La pittura e la scultura. — La storia della scuola tebana è stata stabi-

Digitized by Google

lita per questa epoca e per la seguente da G. MASPERO, *La Cachette de Karnak et l'Ecole de Sculpture thébaine*, in *Revue de l'Art ancien et moderne*, 1906, t. XX, p. 241-252, 337-348. Per l'insieme delle opere si consulteranno, oltre le opere del Davies, Gautier-Jéquier, Newberry e Petrie, citati a proposito della scultura: FLINDERS PETRIE, *Tanis* (Egypt Exploration Fund, t. II e V), in-4°, Londra, I 1885, 63 p. e XIX tav., II 1888, 116 p. e LXIII tav.; *Koptos*, in-4°, Londra, 1896, 38 p. e XXVIII tav.; — FR. W. DE BISSING, *Denkmäler ægyptischer Sckulptur*, tav. 19-35, 40ª, 77ᵗ; J. CAPART, *Recueil de Monuments égyptiens*, 1902-1905, in-4°, Bruxelles, tav. XV, XVII, XXIV-XXXIII-LIX-LXII, e le parti del testo che vi si riferiscono; — L. BORCHARDT, *Kunstwerke aus dem ægyptischen Museum zu Cairo*, tav. 6-7, 23, e p. 5, 11; — E. DE ROUGÉ, *Album photographique de la Mission*, n. 109-120; — G. LEGRAIN, *Statues et Statuettes de Rois et de particuliers* (Catalogue général du Musée du Caire), in-4°, Cairo, I, 1906, p. 1-29 e tav. I-XXVI; — G. MASPERO, *Le Musée égyptien*, in-4°, Cairo, 1904, t. II, p. 25-30, 34-35, 41-45, e tav. IX-X, XIII, XV. *Sur trois Statues du premier Empire thébain*, in *Annales du Service*, 1902, t. III, p. 94-95 e 1 tav. Sulla questione speciale delle sedicenti sfingi Hicsos di Tanis, cfr. W. GOLÉNISCHEFF, *Amenemha III et les Sphinx de San*, in *Recueil de Travaux*, 1893, t. XV, p. 131-136 e 5 tav.

Per l'oreficeria e le arti minori, vedere, oltre l'opera citata più sopra di J. de Morgan sugli scavi di Dahsciur, i trattati di E. VERNIER, *La Bijouterie et la Joaillerie égyptiennes* (Mémoires de l'Institut français d'archéologie orientale, t. II), in-4°, Cairo, 1907, VII-155 p. e XXV tav., e *Bijoux et Orfèvreries* (Catalogue général du Musée du Caire), in-4°, Cairo, 1907-1909, 200 p. e XXXVII tav., poi quello di SCHAEFER, *Aegyptische Goldschmtedearbeiten* (unter Mitwirkung von G. Möller und W. Schubart), forma il t. I delle *Mitteilungen aus der ægyptischen Sammlung*, in-f°, Berlino, 1910, p. 16-19 e tav. 3; — L. BORCHARDT, *Kunstwerke aus dem ægyptischen Museum zu Kairo*, tav. 41-42 e p. 17-18.

Digitized by Google

FIG. 231. — GLI ATLANTI DEL PRIMO CORTILE A MEDINET-HABU. (*Fot. Beato*).

CAPITOLO II

LA SECONDA ETÀ TEBANA DALLA XVIII ALLA XXI DINASTIA.

RINASCENZA DELL'ARTE AL PRINCIPIO DELLA XVIII DINASTIA. — IL TEMPIO E I SUOI DIVERSI TIPI; IL SEMISPECO E LO SPECO. — I LABORATORI REALI DELLA PITTURA E DELLA SCULTURA A TEBE E NELLE PROVINCIE; LA DECORAZIONE DEI TEMPLI E DEGLI IPOGEI. — L'OREFICERIA, LA GIOIELLERIA E LE ARTI MINORI.

Quando si paragonano i monumenti della XIII dinastia a quelli della XVII, ci accorgiamo che differiscono ben poco gli uni dagli altri: si è quasi tentati di crederli contemporanei. Questo è vero sopratutto per le statuette e le statue: quella del re Pastore Chaianu avrebbe potuto essere scolpita per uno dei Sovchatpu e il busto mutilato che il Mariette scoprì al Faium (fig. 232) ricorda, sino a trarre in inganno, la fattura delle sfingi tanitiche di Amenemhait III. Bisogna confessare che un giudizio fondato unicamente su queste opere ufficiali rischia molto di non essere equo: alle epoche di decadenza politica, i laboratori di corte avevano pena a mantenersi vivi con le deboli risorse di cui di-

Digitized by Google

FIG. 232. — BUSTO DI UNA STATUA DEL TEMPIO DEI PASTORI.
(*Museo del Cairo*).
(*Fot. E. Brugsch*).

da cambiarne, in tutto, la natura, pure ebbe tanta energia da far scoppiare in parecchie parti, le vecchie forme. Si colgono, da questo momento, nell'oreficeria, nella ceramica, gli indizi di influenze asiatiche ed europee; può darsi saremo obbligati di allargare sempre più il contributo che spetta allo straniero nella costituzione della seconda arte tebana, quando gli scavi ci avranno reso, in gran numero, i monumenti della Mesopotamia, della Siria, dell'Asia Minore e dei popoli egei.

A. — L'ARCHITETTURA.

Ora non giudichiamo più l'architettura da semplici sponevano i loro maestri ed erano ridotti a riprodurre servilmente i tipi e la tecnica dei tempi migliori. È probabile tuttavia che non rimanessero del tutto inerti come i laboratori privati. Per quanto si supponga poco civili gli Hicsos al principio della loro dominazione, essi avevano portato con loro non solo elementi materiali di progresso, il cavallo, il carro, il turcasso, la corazza a scaglie di bronzo, armi di un tipo nuovo, ma abitudini di pensare e di vedere estranee all'Egitto di altri tempi. Certo il lievito di originalità che introdussero nella pasta antica non era tanto attivo

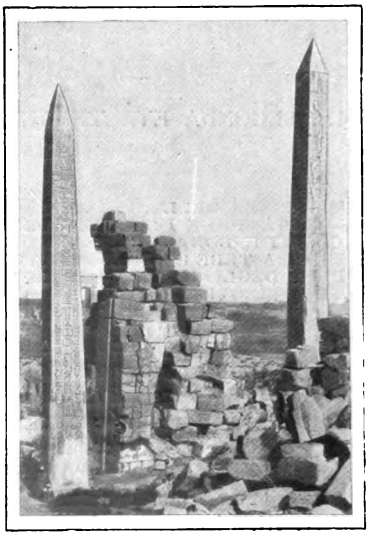


FIG. 233. — I DUE OBELISCHI DI CARNAC.
(*Fot. Beato*).

Digitized by Google

frammenti. Mentre innanzi la scultura era l'arte che ci lasciava più di sè stessa, ormai domina l'architettura. Molti templi che essa costruì sotto il secondo impero tebano, sussistono più o meno completi e ci rivelano i suoi concetti, i suoi piani e i suoi metodi di esecuzione. Che fosse allora divisa in più scuole è possibile, ma noi non sappiamo sino a questo momento come definirle. Quasi tutte le opere sue che conosciamo sono situate a Tebe stessa o in regioni sottoposte al controllo artistico di Tebe: Egitto del Mezzogiorno e Etiopia. Se qualcuna di quelle che abbellivano allora Memfi e le città del Delta ci fossero pervenute, vi noteremmo, senza dubbio, caratteri che ci permetterebbero di sciogliere la questione in un senso o nell'altro; ma sino ad oggi i rottami che restano non offrono nulla di tanto particolare, perchè si possa avere il diritto di asserire, sulla loro fede, che una scuola distinta dalla tebana fiorisse al Settentrione.

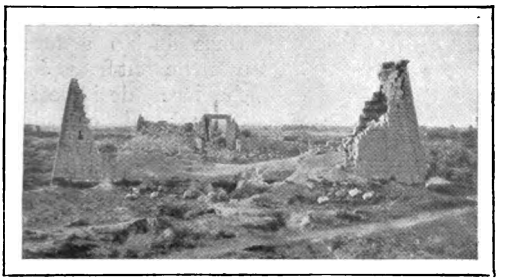


FIG. 234. — RESTI DEL SECONDO PILONE DI HARMHABI A CARNAC. (*Fot. Beato*).

Due elementi ci appaiono ora in pieno uso, mentre sembra che fossero sconosciuti dalle età anteriori o impiegati raramente da esse: il pilone col suo solito paio di obelischi preliminari (fig. 233) e la sala ipostile. Il pilone (fig. 234) è una porta monumentale diritta, sormontata da una cornice possente, stretta fra due torri rettangolari a pani inclinati. Esso è la faccia che il tempio volge al mondo esterno e a traverso il suo spessore il Faraone e i fedeli passano in pompa quando

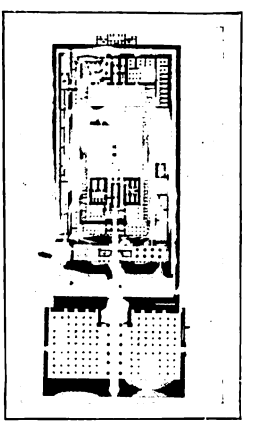


FIG. 235. — PIANTA DEL TEMPIO PRINCIPALE A CARNAC. (*Fot. Beato*).

Digitized by Google

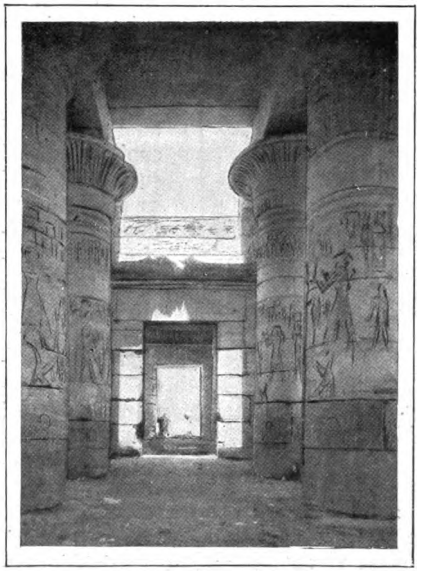


Fig. 236. — La nave centrale della sala ipostile al Ramesseo.
(*Fot. Beato*).

vanno ad annodare rapporti officiali con il dio. Ciascun tempio doveva possederne uno solo, ma accadde a Tebe, poi senza dubbio a Memfi e nelle città capitali, che i re, desiderosi di ingrandire la casa divina, innanzi al primo pilone ne costruissero altri sempre più larghi e più alti: il numero, non limitato da alcuna legge, s'accresceva quasi indefinitamente, senza che nulla l'arrestasse, se non l'impotenza e la povertà dei sovrani. Se ne contano sei a Carnac da occidente ad oriente (fig. 235) e quattro dal settentrione al mezzogiorno, divisi, l'uno dall'altro, o dal corpo dell'edificio per mezzo di un cortile circuito da portici su tre lati, al settentrione, all'oriente e all'occidente. Una sala ipostile si interponeva per lo più fra l'ultimo di essi e l'abitazione propria del dio. Essa consiste in una nave centrale sostenuta da due file di colonne e in navi laterali che comportano un numero sensibile di file, due e due a Medinet-Habu, tre e tre al Ramesseo occidentale, sette e sette a Carnac. Le colonne della nave centrale (fig. 236) sono sovente più alte di

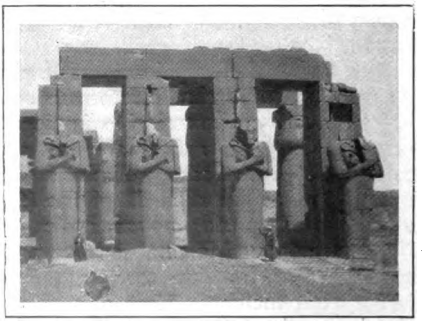


Fig. 237. — Gli atlanti del Ramesseo a Tebe.
(*Fot. Beato*).

Digitized by Google

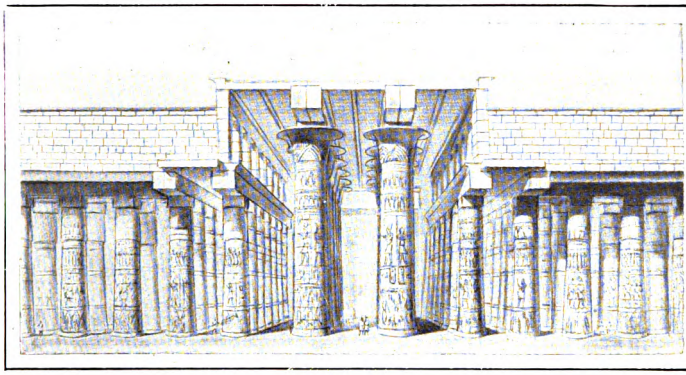


FIG. 238. — TAGLIO TRASVERSALE DELLA SALA IPOSTILE A CARNAC.
(*Da Chipiez*).
(*Storia dell'Arte*, t. I, tav. V).

quelle delle laterali (fig. 238), e l'architetto ha utilizzata la differenza di livello che risultava fra i soffitti per combinare i suoi effetti d'illuminazione: ha guernita la muraglia verticale che li riuniva di aperture in pietra, traverso cui si spandeva la luce (fig. 239). Le navi laterali erano illuminate solo da stretti spiragli, fatti nel soffitto: più si era lontani dal centro e più diminuiva la chiarità, e una penombra regnava contro le pareti laterali anche nelle ore più risplendenti del meriggio. Abbastanza spesso, una sala unica non sembrando sufficiente, l'architetto ne metteva due o anche tre in fila, e allora sdoppiava

FIG. 239. — TRAFORO ILLUMINANTE LA SALA IPOSTILE A CARNAC.
(*Fot. Beato*).

Digitized by Google

Fig. 240. — Le colonne protodoriche a Carnac.
(*Fot. Beato*).

il santuario: questo si componeva, dunque, di un ipostile a quattro colonne per la barca sacra e, al di là, di una o più stanze dove la statua del dio riceveva il suo culto giornaliero. Per il resto, non sembra che il secondo impero abbia aggiunto molto a quello che il primo aveva impiegato. Usava pilastri ignudi o pilastri cui aderivano atlanti (fig. 231, 237) e colonne esagonali della specie detta protodorica (fig. 240), prima con prodigalità poi con più discrezione, però senza escluderle intieramente: ce ne sono esempi, dopo di esso, sotto Amasis a Elefantina, e al tempio di Ftah tebano sotto i Tolomei. Al contrario la colonna a capitello campaniforme che era rara prima, divenne frequente e si mise a competere con le colonne dal capitello a bottone di loto, o a mazzo di foglie di palma. La colonna hathoriana restò riservata agli edifici particolari della dea Hathor a Bubaste e a Deir-el-Bahari, con le sue due maschere opposte per la nuca e serrate al collo, da una semplice banda là ove esse si impiantavano sul fusto. Una volta solo, nel *promenoir* di Thutmosis III a Carnac (fig. 241), fu tentata una varietà di sostegno più bizzarra che ingegnosa, in cui la campana è riversata e la parte più sottile del fusto affonda nello zoccolo, mentre la più larga si salda all'orifizio della campana. Sembra che questa combinazione, in cui tutti i membri sono ordinati a rovescio, non abbia avuto buon esito, perchè all'infuori del *promenoir* suddetto, non ne troviamo più tracce. Le tre colonne usuali non s'incontrano indifferentemente in ogni luogo: quelle a forma di campana furono usate di preferenza nella nave centrale delle sale ipostili, men-

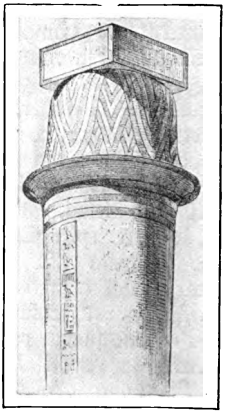


Fig. 241. — Una delle colonne del promenoir a Carnac.
(*Da Chipiez*).
(*Storia dell'Arte*, t. I, p. 572).

Digitized by Google

tre le lotoformi erano relegate nei portici esteriori, nelle sale interiori e nelle navi laterali delle sale ipostili, e le colonne a palmizio regnavano nei portici. Sono tendenze verso una regola piuttosto che una regola: in maniera generale si può dire che l'ordine lotoforme è il favorito degli architetti durante il secondo impero tebano.

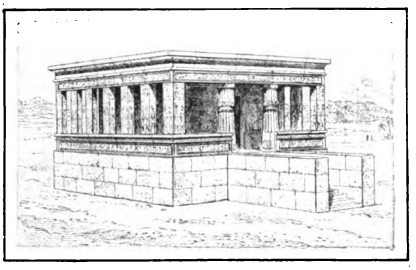


FIG. 242. — IL TEMPIO DI ORIENTE A ELEFANTINA.
(*Dal restauro di Chipiez*).
(*Storia dell'Arte*, t. I, p. 202).

Qualche tempio comportava solo il numero di stanze strettamente necessarie ai bisogni del dio, così quelli di Thutmosis III e di Amenothes III a Elefantina. L'uno di questi (fig. 242) era un santuario in arenaria alto 4 metri e 25, largo 3 metri e 50, lungo 12 metri. Posava sopra un basamento in muratura elevato di 2 metri e 25, guernito di un parapetto leggero al quale si appoggiava un portico composto, in ciascun lato, di cinque pilastri quadrati stretti fra due larghi pilastri di angolo e su ciascuna delle sue fronti di due colonne con capitelli a bocciuolo di loto. Vi si entrava da oriente, dove una scala di dieci o dodici gradini saliva al portico e alla cella fra le due colonne: un'altra porta si apriva all'estremità occidentale (fig. 243). È un tempio periptero e i Faraoni della XVIII dinastia sentivano una certa predilezione per il suo piano, già che si ritrova a Carnac e a Medinet-Habu. Quello di Medinet-Habu, quasi identico, per le dimensioni, a quello di Elefantina, era stato fondato da Thutmosis II e dalla regina Hatsciopsuitu, ma si direbbe che prima di esser compiuto vi fosse stato aggiunto verso occidente — è probabile fu Thutmosis III — un secondo edificio formato da sei

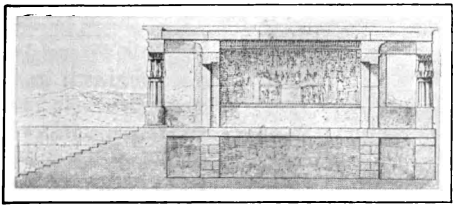


FIG. 243. — TAGLIO LONGITUDINALE DEL TEMPIO DI ORIENTE.

Digitized by Google

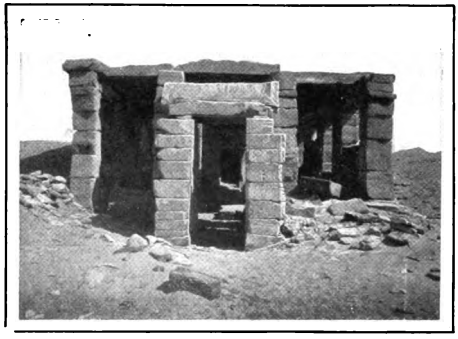


FIG. 244. — FACCIATA ROVINATA DEL TEMPIO DI AMADA.
(*Fot. Oropesa*).

stanze disposte su tre file di due ciascuna, il santuario in fondo, le cappelle degli dei paredri sui lati. La costruzione e la decorazione tradiscono dappertutto negligenza o piuttosto goffaggine, cosa di cui non ci stupiremo pensando che in quei tempi, Azemuitu, la nostra Medinet-Habu, era una cittaduzza di provincia. Per citare un solo fatto, le lastre del tetto sono messe insieme in modo così difettoso, che si sono dovute sostenere quelle del portico con colonne messe verso gli angoli, dov'era necessario, senza cura della regolarità. Sono là come per caso e, nonostante tutto, armonizzano con l'insieme, tanto che la loro presenza non dispiace allo spettatore: sembrano una singolarità o un'arditezza graziosa piuttosto che un'imperfezione costruttiva. Il tempio di Amenothes III a El-Cab, quasi tanto semplice quanto quello di Elefantina e di Medinet-Habu, ci rivela un piano diverso. Oggi possiede due ambienti, ma il primo, che è un portico, fu edificato sotto i Tolomei e non appartiene alla disposizione primitiva: solo la camera della barca, il santuario, rimonta all'epoca tebana. Essa è oblunga, sostenuta da quattro pilastri hathoriani, e una nicchia, alla quale si accedeva per mezzo di quattro scalini, si incava nella stanza

FIG. 245. — IL CORTILE DEL TEMPIO DI RAMSES III A CARNAC.
(*Fot. Legrain*).

Digitized by Google

del fondo, che è il penetrale, il ricetto ove si celava la statua divina. Concludendo, noi osserviamo sotto la XVIII dinastia due tipi distinti, per la forma più semplice, per l'oratorio: quello della camera unica con o senza colonne interiori, e quello del periptero, che

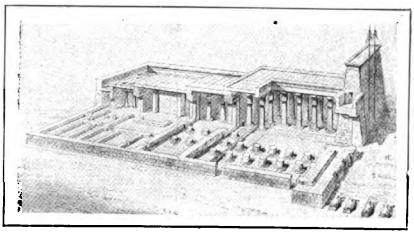


FIG. 246. — IL TEMPIO DI CHONSU A TEBE, TAGLIATO SULL'ASSE MAGGIORE.
(*Da Chipiez*).
(*Storia dell'Arte*, t. I, p. 355).

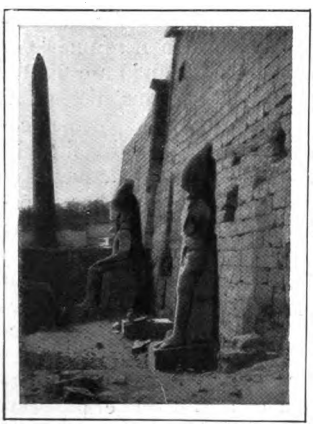


FIG. 247. — I COLOSSI SUL DAVANTI DEL TEMPIO DI LUQSOR.
(*Fot. Beato*).

senza prestarsi alle combinazioni sapienti, può, se ben trattato, produrre vari capi d'opera. La cappella di Chnumsu a Elefantina ne era, certo, l'esempio più compiuto: i rapporti fra le diverse parti si mostrano calcolati con una tale scienza che gli artisti della spedizione francese non potevano stancarsi di ammirarne l'esattezza. Per quelli che sogliono considerare l'architettura egizia come un'arte massiccia o colossale, è una sorpresa trovarvi opere di una sicurezza e di una eleganza tutta greca. Vi sono ragioni di credere che questo periptero era sconosciuto alla prima età tebana e che fu trovato o, almeno, condotto a perfezione al principio della seconda. Quasi nello stesso tempo appariva un modello con più sviluppo,

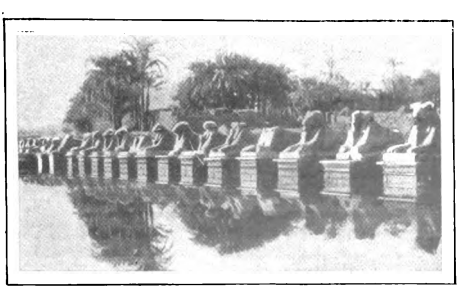


FIG. 248. — IL LATO SETTENTRIONALE DEL VIALE DEGLI ARIETI A CARNAC DURANTE L'INONDAZIONE.
(*Fot. Legrain*).

Digitized by Google

Fig. 249. — Il cortile di Amenothes III a Luqsor veduto da greco.
(*Fot. Beato*).

ma pure ristretto ancora, di quello che chiamerò il tempio di piccole città. Uno ad Amada, che data da Thutmosis III e da Amenothes II, consiste in tre lunghi e stretti passaggi paralleli (fig. 244): al centro e d'un sol getto il santuario di Amonra e di Raharmachis, ai lati due piccole camere in fila. In origine, queste erano indipendenti e le altre, del fondo, accessibili solo per il penetrale: più tardi furono praticate nei muri separanti, porte che le misero in comunicazione l'una con l'altra. Le tre navi finivano ad un vestibolo trasversale che occupa la larghezza dell'edificio e che è preceduto da un portico a quattro colonne protodoriche. A questo punto il tempio era completo, ma Thutmosis IV, il successore di Amenothes II, gettò fra il portico e il muro di cinta in mattoni, una sala ipostile di dodici pilastri quadrati in quattro ordini di cui gli ultimi a destra e a sinistra erano riuniti da muri di separazione; più tardi infine Setui I sostituì alla muraglia semplice, contro cui metteva capo la sala verso oriente, un pilone composito, formato da un portale in arenaria fra due torri di mattoni. Anche così ingrandito Amada

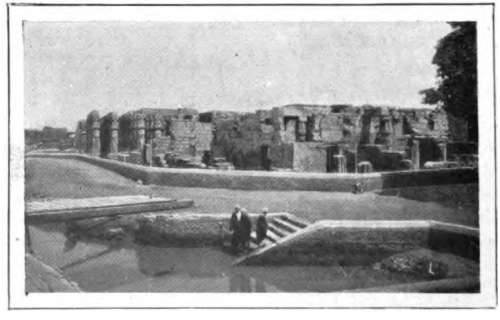


Fig. 250. — La regione a libeccio del tempio di Amenothes III a Luqsor.
(*Fot. Beato*).

Digitized by Google

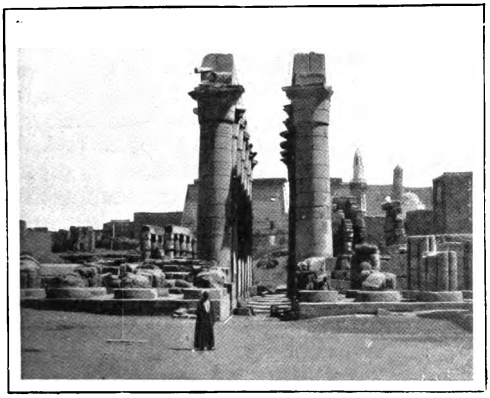


FIG. 251. — IL GRAN COLONNATO DI HARMHABI I E DI SETUI I AL TEMPIO DI LUQSOR. (*Fot. Beato*).

è piccolissimo, già che misura a pena 9 metri di larghezza su 22 metri di profondità e l'altezza è di 4 metri e 50 circa; ma la fattura vi è molto accurata e fa onore all'arte provinciale tebana della XVIII dinastia. I blocchi sono messi insieme con precisione, la scultura è fine, e la pittura brillante; il pennello ha precisato il lavoro dello scalpello, ha espresso i particolari delle figure e dei geroglifici con minuzia. Al tempio di Ftah, in Carnac, costruito dagli Amenemhait e ricostruito da Thutmosis III, è stato troppe volte rimessa la mano sotto i Tolomei perché sia prudente dichiarare con sicurezza quello che era in origine: tuttavia penso che la disposizione rassomigliasse a quella di Amada. In compenso il tempio di Ramses III a Carnac offre un tipo più sviluppato; l'abside vi si divide in tre compartimenti col santuario in mezzo, e come ad Amada, le due stanze che terminano le ali hanno lo sbocco solo verso il santuario, ma il resto dello spazio contiene, oltre le cappelle dedicate alla dea e al dio figlio, sale per sgombero di cui una, quella dell'occidente, contiene la scala che conduce alle terrazze.

FIG. 252. — L'ANGOLO DI LIBECCIO NEL CORTILE DI RAMSES II AL TEMPIO DI LUQSOR. (*Fot. Beato*).

Di più, il vestibolo trasversale di Amada è divenuto un ipostile a due file di colonne e

Digitized by Google

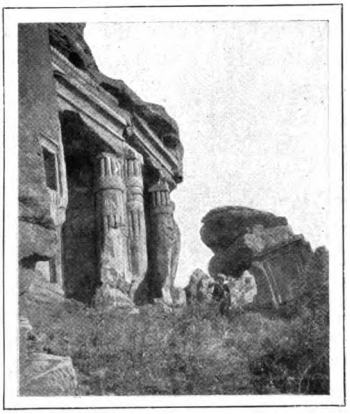


Fig. 253. — Una delle cappelle di Gebel-Silsile.
(*Fot. Thédenat*).

audacia, che il tempio di piccola città, quale noi lo vediamo a Amada, era semplicemente una riduzione del tempio di grande città e che nell'insieme questo era disposto come quello. Il santuario vi era relegato all'estremità contro la muraglia estrema, fra due camere o serie di camere, ove prendevano posto, il pronao, come il pilone, è stabilito su un piano nuovo applicato, in grande, a Medinet-Habu. Ha un livello più elevato del cortile, vi si accede, da esso, per una scala e si riattacca verso l'oriente e verso l'occidente, a portici che vengono a urtarsi contro il pilone: statue gigantesche del re, vestito da Osiride, si addossano contro i pilastri che bordano quei portici (fig. 245). Non è temerità pensare che il tempio di Montu, edificato da Amenothes III, presentasse disposizioni simili, ma le rovine non sono state oggetto di studio severo perchè lo si affermi. E lecito però dire, senza troppa

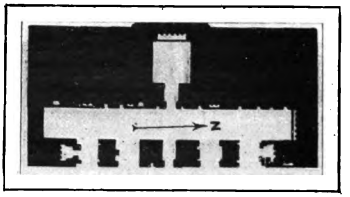


Fig. 254. — Pianta dello speco di Harmhabi a Silsile.

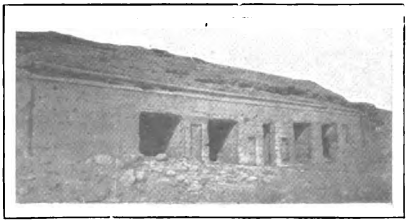


Fig. 255. — La facciata dello speco di Harmhabi.
(*Fot. Thédenat*).

coi servizi secondari del culto, gli altri dei della triade. Un vestibolo, tracciato in traverso all'edificio, separava questi appartamenti intimi dalle regioni accessibili al pubblico: sale ipostili, cortili, porte monumentali incorniciate da torri, obelischi ove

Digitized by Google

una guardia di sfingi si dirizzava innanzi, sul vestibolo.

Gli esempi intatti di questo tipo sono così poco numerosi che noi non possiamo seguire esattamente lo sviluppo subìto fra la XVIII e la XIX dinastia. Esso giunse, verso la fine della XIX dinastia, a un concetto di cui il tempio di Chonsu a Tebe è la realtà più chiara e più completa (fig. 246). La distinzione fra la parte accessibile al pubblico e i luoghi privati del dio è molto decisa. L'una è separata dall'altra per mezzo di un muro dove sono due porte: la prima su l'asse longitudinale è tutta d'apparato per le cerimonie solenni in cui Chonsu esce dalla sua casa, e per le visite officiali dei Faraoni; la seconda, verso l'estremità occidentale, è la postierla di servizio, per la quale andavano e venivano ogni giorno i sacerdoti e il sovrano stesso quando si rendeva familiarmente presso la divinità. Al di là, dopo questa barriera, si trova la divisione tripartita che ho segnalata più in alto; in mezzo l'abitazione di Chonsu e sui lati le cappelle degli dei paredri, poi le sale di servizio, ma con

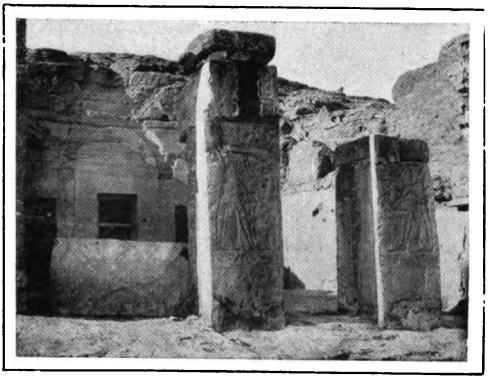


FIG. 256. — LA FACCIATA DEL SEMISPECO A BEIT UALLI.
(*Fot Oropesa*).

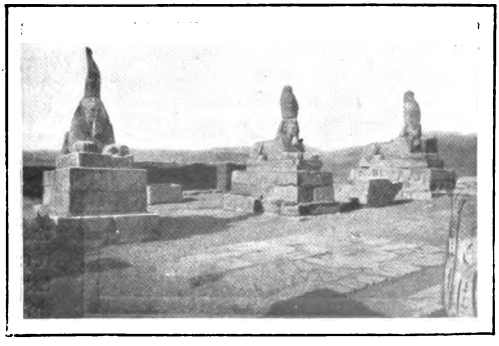


FIG. 257. — IL VIALE DELLE SFINGI DI SEBUA.
(*Fot. Oropesa*).

Digitized by Google

FIG. 258. — IL TAGLIO DEL SEMISPECO DI GERF-HUSSEIN.
(*Da Gau*).

nuove combinazioni. Nel tempio di Ramses III a Carnac, per il penetrale si erano contentati di una stanza unica, ove non solamente l'idolo era chiuso ma anche la *bari* sulla quale l'idolo siedeva quando lasciava il suo ricetto per mostrarsi in pubblico. Da Chonsu è diviso in tre camere scaglionate sull'asse: prima contro il muro di fondo, un gabinetto oscuro, che è la residenza misteriosa del padrone, poi, in avanti, un'anticamera a quattro colonne e infine, davanti l'anticamera, una vasta sala in mezzo a cui si eleva la celletta in granito rosa che ospitava l'arca. Questa celletta ha una porta dietro, per la quale si faceva uscire l'immagine a fine di imbarcarla nei giorni prescritti e una porta innanzi che serviva a farla uscire in pompa. Le camere delle navi laterali comunicavano con una o l'altra di quelle tre, secondo l'uso a cui esse erano destinate: quelle degli dei paredri, con l'anticamera, le altre col ridotto della barca. La scala che mena alle terrazze si dissimula a destra, nell'angolo formato dal muro esterno dell'oriente e dal muro interno di separazione. Al di là cominciano le parti pubbliche dell'edificio e in primo luogo l'ipostile che lo sbarra da oriente ad occidente. Il viale del centro è disegnato da quattro colonne campaniformi alte 7 metri, e le ali rinchiudono due colonne lotoformi di 5 metri e 50: la luce è fornita, come a Carnac, dalle aperture fatte tra la terrazza della nave centrale e le piatteforme laterali. Il pronao è portato da dodici colonne in due file: una branca discende nel cortile, il quale è bordato al mezzogiorno, all'oriente e al-

FIG. 259. — FACCIATA DEL PICCOLO SPECO DI IBSAMBUL.
(*Fot. Oropesa*).

Digitized by Google

l'occidente da una doppia fila di colonne lotoformi. Vi si penetrava liberamente da quattro postierle laterali e da un pilone che misura 32 metri di lunghezza, 18 di altezza, 10 di larghezza; esso è pieno, salvo la scala, che dall'angolo di greco del massiccio orientale, conduce diritto al pianerottolo, disposto sulla porta, e di là, alla cima delle due torri. La facciata aveva quattro cavità, per le quattro aste da bandierole. Un paio di obelischi e di colossi si drizzavano sul davanti, il dorso al pilone, la faccia alla città (fig. 247), preceduti sovente da lunghi viali di sfingi o di arieti (fig. 248), e tutti proteggevano il dio contro le cattive influenze. È probabile che la maggior parte dei templi Ramessidi presentassero questo piano con varianti leggiere: persistette durante i secoli che seguirono la caduta del secondo impero tebano, e si mantenne nelle sue grandi linee fino agli ultimi anni del paganesimo.

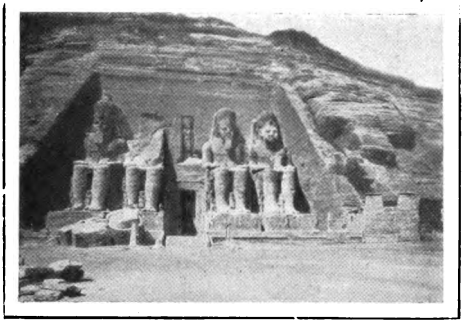


FIG. 260. — FACCIATA DEL GRANDE SPECO DI IBSAMBUL. (*Fot. Oropesa*).

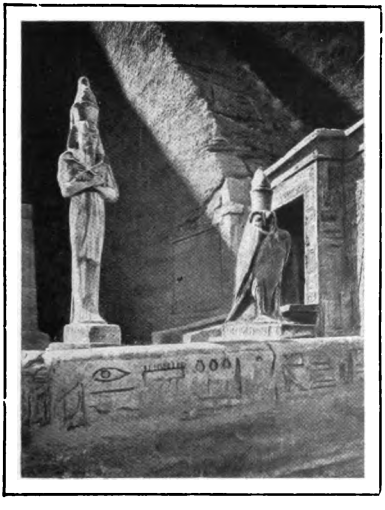


FIG. 251. — L'ESTREMITÀ SETTENTRIONALE DELLA SPIANATA INNANZI AL GRANDE SPECO DI IBSAMBUL. (*Fot. Oropesa*).

A fianco di questi edifici regolari, le cui parti erano unite secondo principi presso a poco stabili, se ne vedevano a Tebe e,

Digitized by Google

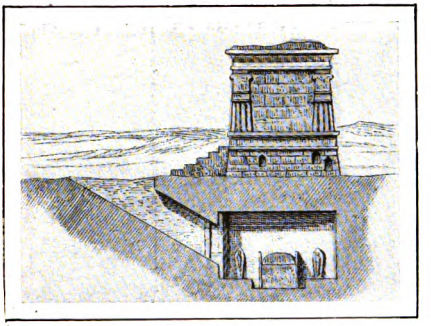


FIG. 262. — LA MASTABA PIRAMIDE DI UN APIS A SACCARA. (*Da Mariette*).

gava le sue otto fila di colonne lotoformi (fig. 249), quasi una sala ipostile che sarebbe restata aperta sul davanti, e poi, dietro questo pronao, la vera ipostile che ha perduto le sue colonne e che non traversa più la costruzione in tutta la sua larghezza: essa è fiancheggiata a destra e a sinistra da camere oscure che venivano utilizzate, in massima parte, per cappelle di ripostiglio. Come di solito, l'ipostile e i suoi annessi terminavano la parte pubblica e il muro in cui era stata praticata una porta di gala e la postierla di servizio li separava dalla casa propria di Ammone. Questa comprendeva, sopra il suo asse, due sale a quattro colonne, la più remota delle quali celava l'arca santa, poi una seconda sala ipo-

senza dubbio, anche nelle più grandi città dell'Egitto, di quelli il cui ordine non rientra esattamente in nessuno dei tipi conosciuti. Luqsor, quale l'aveva concepito Amenothes III, deriva dalla stessa ispirazione che Chonsu. Doveva avere un pilone rivolto verso greco, un cortile con portici, in fondo al quale il pronao spie-

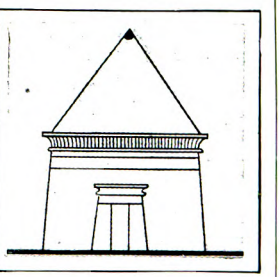


FIG. 263. — UNA TOMBA TEBANA DALLA SOMMITÀ PIRAMIDALE.

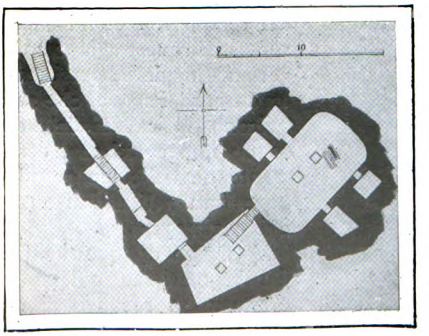


FIG. 264. — TOMBA DI THUTMOSIS III.

Digitized by Google

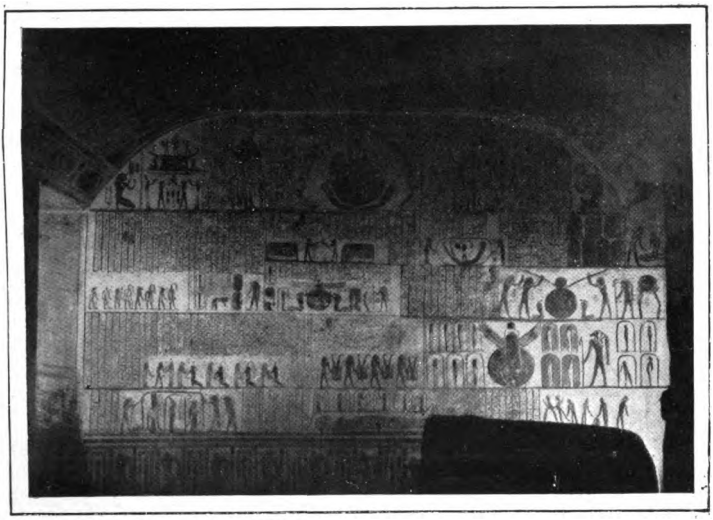


Fig. 265. — Ornamento del muro di fondo nel sepolcro di Ramses V. (*Fot. Golenischeff*).

stile e, contro il muro di fondo, un ultimo vano a colonne che era il santuario. Sulla destra e sulla sinistra di questa fuga di stanze, si succedevano cappelle, in una di esse, a levante, erano descritti e figurati il matrimonio della regina Mutemuau con Ammone e la nascita di Amenothes III; lungo i muri di levante e di ponente si allineavano camerette o piuttosto cellette, delle quali non è sicura la destinazione, ma in cui si ammassavano, forse, il guardaroba, i gioielli, i profumi, i mobili, il vasellame d'oro e d'argento (fig. 250). La costruzione era quasi terminata quando il re, modificando i suoi di-

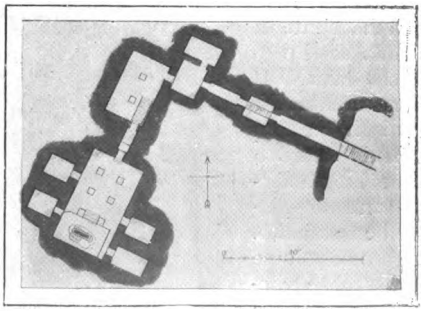


Fig. 266. — Pianta dell'ipogeo di Amenothes II.

Digitized by Google

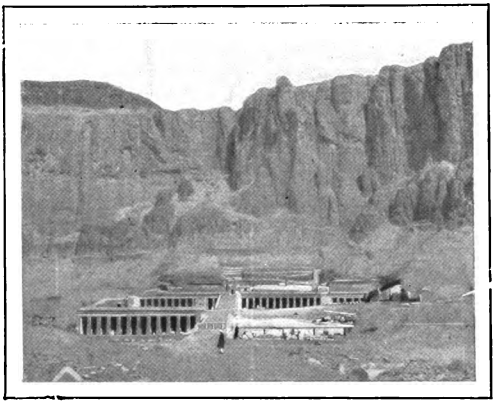


Fig. 267. — Veduta generale di Deir-el-Bahari. (*Fot. Beato*).

segni, sostituì il pilone con un muro spesso e gettò, verso settentrione, le fondamenta di un'altra sala ipostile, che, se fosse stata eseguita, non avrebbe avuto la simile in beltà: solo la travata centrale fu eretta, con le sue colonne di 16 metri di altezza (fig. 251), e i torbidi nel regno di Amenothes IV costrinsero l'architetto a sospendere la decorazione. Quando fu ripresa, il corso del Nilo aveva deviato verso levante e Harmhabi fu costretto a inclinare l'asse maggiore per rinvenire il posto del nuovo cortile (fig. 252) e di un pilone che Ramses II compiè e rivestì di sculture. Carnac presenta irregolarità e incoerenze peggiori ancora di quelle a Luqsor, e ciò non ha niente di strano se si pensa che dalla XVII dinastia alla XX, tutti i Faraoni tebani tennero a vanto l'ingrandirlo, senza un piano ben stabilito. Un grosso volume non sarebbe troppo per esporre la sua storia che con tutto ciò non

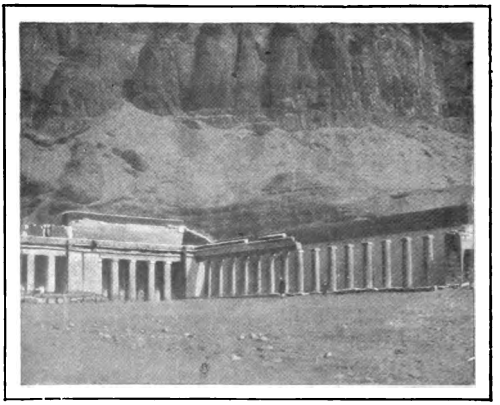


Fig. 268. — L'angolo a maestro della spianata a Deir-el-Bahari. (*Fot. Beato*).

Digitized by Google

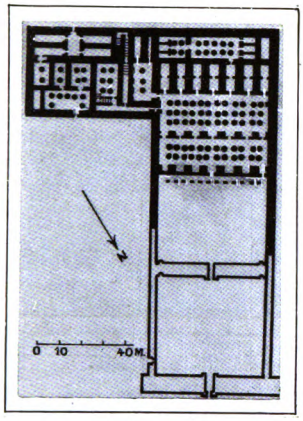


FIG. 269. — PIANTA DEL MEMNONIO DI SETUI I A ABIDO.

sarebbe completa mancando documenti bastevoli per le prime epoche. L'edificio iniziale, quello della XII dinastia, è scomparso e noi ignoriamo quali disposizioni vi prevalessero. Gli Ahmessidi, da Amenothes I a Thutmosis III, lo circondarono di costruzioni che ricordano, per certi caratteri, le combinazioni di Luqsor, con camera per la barca al centro e cappelle da sgombro nelle parti laterali, ma anche, cosa che non si era mai vista fino ad allora, con tre piloni scaglionati l'uno dietro l'altro da levante a ponente. Giunto a questo punto, Thutmosis III, rivenendo a levante, vi ricostruì antichi edifizi, il più maestoso dei quali, una sala di udienza, conserva, per tradizione, il nome inesatto di *promenoir*, poi cinse il tutto con un muro di pietra, scavò il lago a mezzogiorno e, volendo procurare al dio un'entrata trionfale, eresse sul cammino di Luqsor due enormi piloni, ai quali Harmhabi ne aggiunse ben tosto due altri.

Thutmosis IV e Amenothes III, avanti ai piloni di ponente, innalzarono un pilone più massiccio, che Ramses I fece precedere da un altro più gigantesco ancora: tra i due eresse la famosa sala ipostile che Setui I, Ramses II e i Ramses della XX dinastia finirono di decorare. Carnac non è, a dire il vero, un sol tempio: è un ammasso a casaccio di templi e di magazzini (fig. 172). Bisogna considerarlo, nella storia dell'arte egiziana, non come una creazione normale, lungamente meditata e prodotta secondo un piano preconcetto: è un mo-

FIG. 270. — UNA SALA IPOSTILE DEL MEMNONIO DI SETUI I. (*Fot. Beato*).

Digitized by Google

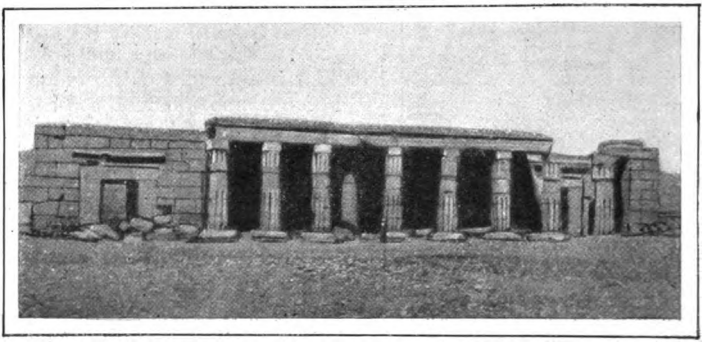


FIG. 271. — FACCIATA DEL TEMPIO FUNERARIO DI GURNA.
(*Fot. Beato*).

stro meraviglioso, ma è un mostro, dove le membra sono attaccate al corpo primitivo a caso, senza cura della logica e della simmetria. Le parti prese ad una ad una, sono spesso ammirevoli per l'esecuzione; quando si cerca ordinarle sistematicamente non si possono ridurre all'unità.

E impossibile, con le idee che regnavano in Egitto su la natura del tempio e della tomba, che presto o tardi non si arrivasse a praticare la casa del dio in una roccia. Niente ancora ci autorizza a dire se fu così sotto l'impero memfitico o sotto il primo impero tebano; i più antichi templi sotterranei che noi conosciamo, spechi o semispechi, datano dalla XVIII dinastia. La regina Hatsciopsuitu tagliò così, presso Beni-Hassan, in onore della leonessa Pachuit, un vestibolo con otto pilastri, un corridoio e una camera interna che è il santuario. Due secoli più tardi, Setui I scavò egualmente sul cammino delle miniere d'oro la cappella di Radesie. A esaminarli da vicino ci si accorge che l'architetto ha preso il tempio isolato di una piccola città e l'ha sprofondato nella montagna.

FIG. 272. — VISTA GENERALE DEL RAMESSEO DI TEBE.
(*Fot. Beato*).

Digitized by Google

Non vi si vede, a volte, che un'unica stanza, con una facciata incorniciata di colonne come a Silsile (fig. 253), ma il tipo di El-Cab prevale più spesso ed allora, la porta che riunisce il vestibolo al santuario s'è allungata e cambiata in corridoio, poichè anche la sicurezza dei fedeli esigeva che il tramezzo di pietra fosse più spesso che un muro ordinario di muratura. E infatti, quando si paragona il tempio caverna in generale al tempio libero, si è costretti confessare che quello è disposto d'ordinario nella stessa maniera di questo: le differenze che si notano tra i due provengono dalle condizioni speciali che il nuovo centro imponeva all'architetto e non sono più accentuate di quelle che separano dalla mastaba esterna la cappella funeraria scavata nella roccia. Il gusto per gli spechi si sviluppò verso la fine della XVIII dinastia e due di essi, non tra i meno interessanti, sono opera d'Harmhabi. A Silsile (fig. 255), si tratta di una galleria lunghissima, puntellata da quattro pilastri massicci intagliati nella pietra e sulla quale il santuario si innesta ad angolo retto (fig. 254). Abahuda,

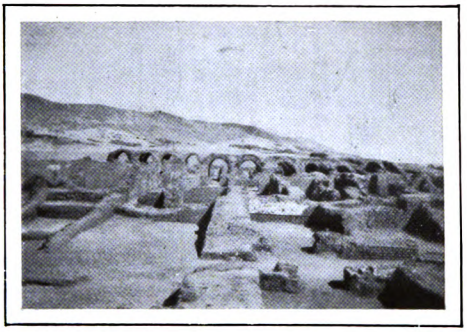


FIG. 273. — I MAGAZZINI A VOLTA IN MATTONI DEL RAMESSEO.
(*Fot. Baraize*).

FIG. 274. — IL SECONDO CORTILE DEL TEMPIO DI MEDINET-HABU.
(*Fot. Beato*).

Digitized by Google

Fig. 275. — La facciata del palazzo di Ramses III sul primo cortile del tempio di Medinet-Habu.
(*Fot. Beato*).

un po' più a settentrione della seconda cataratta, non ha una facciata reale, ma fu spianata verticalmente una parte della costa rocciosa, vi si conservò qualche gradino in avanti e vi fu praticata una porta alta e stretta, una fessura quasi. La sala ipostile, sostenuta da quattro colonne poligonali, mena alle tre cappelle ordinarie: queste, tuttavia, invece di allinearsi parallelamente l'una all'altra, sono ripartite su i tre lati: il santuario, in fondo, di faccia all'entrata, le camere della madre e del figlio a destra ed a sinistra dell'ipostile. Ramses II manifestò un gusto particolare per questo genere di edificio e la Nubia è ancora piena di quelli che egli vi consacrò a suo padre Ammone, in apparenza, ma in realtà, alla sua propria divinità. Certo il più antico e più elegante di questi semispechi, Beit Ualli, possiede un vestibolo profondo, preindicato in facciata da due pilastri quadrati e coperto con un tetto di riporto (fig. 256). Tre porte — quelle laterali sono posteriori a quella del mezzo — conducono ad un vestibolo trasversale dove due colonne protodoriche un po' tozze sono state scavate nella roccia: il penetrale racchiude tre statue che rappresentano gli dei della triade locale. A Uadi es-sebua, a Derr, a Gerf-Hussein, l'escavazione e i suoi sporti in muratura raggiungono le dimensioni di un tempio iso-

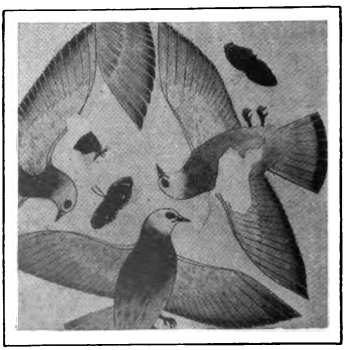


Fig. 276. — Ornamento del soffitto e di una camera del palazzo di Amenothes III a Medinet-Habu.

Digitized by Google

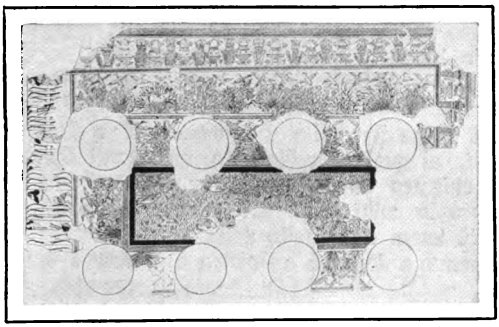


Fig. 277. — Il pavimento di una sala nel palazzo di Amenothes IV a El-Amarna.

lato di grande città. I propilei di Sebua sterrati da non molto, formano un insieme magnifico di colossi e di sfingi con viso umano o con testa di falco (fig. 257). Gerf-Hussein possedeva un santuario, due ipostili, di cui il più grande è sostenuto da pilastri ornati di atlanti, un cortile con portici del medesimo tipo di quello del Ramesseo, un pilone, alcuni cortili, un viale di sfingi (fig. 258). Il piccolo speco di Ibsambul è di un disegno meno complicato. Esso volta al fiume una facciata guarnita di sei colossi in piedi dentro altrettante nicchie, quattro per Ramses II e due per la moglie Naftera (fig. 259). L'ipostile ha sei pilastri poligonali, alla sommità di essi è, a guisa di capitello, una testa di Hathor. Tre porte stabiliscono la comunicazione con il vestibolo e le tre cappelle dipendono da questo: l'una, il santuario al centro, in faccia alla porta d'entrata, le due altre alle due estremità. Il grande speco vicino (fig. 260) è un tempio compiuto, costruito secondo lo spirito che aveva suggerito il piano dei templi isolati, e vi si ritrovano tutte le parti che lo costituiscono. Prima un piano di terra battuta; una scala di qualche gradino lo riunisce a un altro ripiano fiancheggiato da una balaustra piena, dietro la quale si elevavano, su di una sola linea, venti statue alternativamente di Osiride mummia in piedi e di falchi (fig. 261),

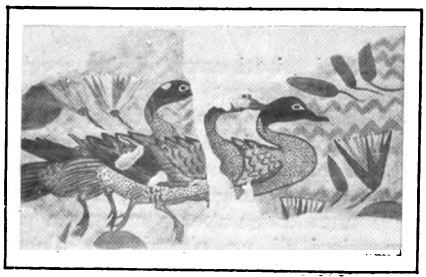


Fig. 278. — Particolare di un pavimento nel palazzo di Amenothes III a Medinet-Habu.

Digitized by Google

otto a destra, otto a sinistra del pianerottolo centrale. Dietro questa linea e drizzato nella roccia, il pilone a scarpa spiega la sua enorme superficie, lungo la quale i quattro colossi di regola sorvegliano impassibili. Al di là del pilone, per sostituire il cortile a cielo scoperto, si dispiega una sala di 40 metri di lunghezza, fiancheggiata, come il cortile di Ramses III a Carnac, da 8 pilastri quadrati, ai quali si addossano altrettanti Osiridi. A questa specie di chiostro coperto, succedono l'ipostile e, in fondo, il santuario tra le celle degli dei paredri. Otto cripte, poste a un livello più basso che quello della navata centrale, si ripartiscono inegualmente a destra e a sinistra e simulano le camere accessorie. Le differenze e le disposizioni irregolari si spiegano con la necessità che s'imponeva al fondatore, di scegliere i banchi di pietra più resistenti ed evitare che il peso della montagna schiacciasse la sua opera.

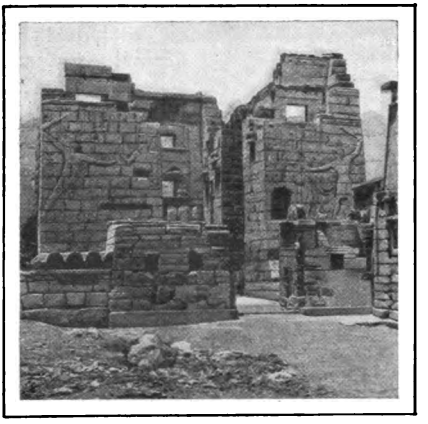


FIG. 279. — IL MIGDOL DI MEDINET-HABU. (*Fot. Thédenat*).

Se il tempio isolato si nasconde, ad imitazione delle vecchie cappelle funerarie, per un fenomeno inverso, le cappelle funerarie, si distaccarono spesso dagl'ipogei ai quali appartenevano e divennero templi isolati. Le tombe dei privati erano di due specie, come nella prima età tebana, le une scavate intieramente nella roccia, le altre del genere della mastaba a piramide, ma con importanti cambiamenti nelle proporzioni relative della piramide e della mastaba. Questa, che, in principio, s'era impiccolita al punto di essere ridotta a uno zoccolo insignificante, si rialzò a poco a poco ricuperando quasi tutta la sua altezza, mentre la piramide s'abbassò talora alle dimensioni di un piramidione d'obelisco. Non c'è più, a mia conoscenza, che un unico saggio del genere, la cappella d'Apis, scoperta dal Mariette al Serapeo sessant'anni fa (fig. 262). La mastaba sussiste ancora, una camera in muratura poggiata sopra un basamento pieno, ornata esteriormente, verso gli angoli, da

Digitized by Google

FIG. 280. — SCHIZZO IN NERO DI UN QUADRO SU UN PILASTRO NELL'IPOGEO DI SETUI I. (*Fot. Insinger*).

colonne poligonali inserite e coronate da un largo cornicione. Il piramidione è scomparso quasi intieramente e il sepolcro è sotto l'edificio, ma indipendente da questo. Vi si discende per una china che si affonda nel suolo, un po' avanti alla porta della mastaba. I monumenti di questo genere abbondavano a Tebe, ma sono stati tutti distrutti e non si sospetterebbe della loro esistenza se non fossero figurati frequentemente nelle pitture. Il piramidione era più o meno puntuto e lo si costruiva in mattoni: qualche volta vi era praticato un abbaino, che dava luce all'interno, e si terminava con una punta in pietra nera, granito o schisto (fig. 263). Gli ipogei propriamente detti, di cui la montagna tebana è come crivellata, seguivano ancora le tradizioni della XII dinastia, in questo che offrivano come essi, dietro la loro fronte, una sala ipostile; ma lo spazio disponibile era molto stretto e, per economizzarlo, si adottò, dal principio della XVIII, un piano meno ambizioso. Vi si vede, d'ordinario, una corte a cielo scoperto, rozzamente squadrata nella collina, dove si celebravano i primi riti della deposizione nella tomba, un'anticamera stretta e lunga, alla cui estremità era sovente relegata la stele, e della quale la decorazione riproduceva le scene della sepoltura, il banchetto funebre, la musica, le danze

FIG. 281. — SCHIZZO DI UN QUADRO NELLA TOMBA DI CHAMHAIT. (*Da Prisse d'Avennes*).

Digitized by Google

FIG. 282.
IL RE IN ATTO DI CARICARE IL NEMICO.
(*Coccio al Museo del Cairo*).
(*Fot. E. Brugsch*).

ed anche la pesca, la caccia, i lavori campestri che assicuravano il nutrimento del morto. La cappella ammetteva a rigore una disposizione a croce greca; quasi sempre non era più che un ridotto oblungo, o anche un corridoio cieco, in fondo al quale, incastrate al muro, sedevano le statue del morto e della sua famiglia. Il sepolcro si dissimulava in qualche parte al disotto, ora qua ora là e vi si accedeva o per un pozzo perpendicolare o per corridoi o per scale ripide. Le grandi fortune erano evidentemente più rare a Tebe che non lo fossero state un tempo a Memfi, ma le mediocri fortune vi abbondavano e furono i loro possessori che popolarono i cimiteri dell'Assasif, di Sceich abd el Gurna, di Deir el Medine, di Gurnet Murrai: quasi tutti gli ipogei di colore sì gaio o di cesellatura così fine che i viaggiatori ammirano in questi luoghi sono opera degli artisti che quella gente pagava.

Le tombe dei primi Faraoni della XVIII dinastia, Camosis, Amosis, Amenothes I, erano mastabe a piramide sul genere di quello di Mantuhatpu a Deir-el-Bahari, ma poste presso Drah Ab-ul Negga, sul limite delle terre coltivate; con Thutmosis I, la concezione cambiò e si seguì fedelmente un nuovo sistema per quasi cinque secoli. Le parti della tomba si divisero in due gruppi: le sotterranee furono bandite nel deserto, dietro le altezze che limitano la pianura a settentrione, nella valletta che oggi si chiama Biban el Moluch, le Porte dei Re; le visibili rimasero sul versante meridionale della

FIG. 283. — IL RE CHE CONDUCE UN PRIGIONIERO.
(*Coccio al Museo del Cairo*).
(*Fot. E. Brugsch*).

Digitized by Google

FIG. 284.
UN SACERDOTE IN PREGHIERA.
(*Coccio al Museo del Cairo*).
(*Fot. E. Brugsch*).

montagna o nella pianura a Deir-el-Bahari, a Sceich abd el Gurna, a Medinet-Habu. Come un tempo il corpo o il sottosuolo della piramide memfitica, la collina tebana nasconde solamente il corridoio e i sepolcri che vi ci conducono. Questo ipogeo è da principio assai piccolo: quello di Thutmosis I si dissimula in fondo a un buco, nella base stessa della costa dirupata. Si discende per una scala ripida in un'anticamera quadrata, donde una seconda scala porta al sepolcro. Questo è un parallelogramma allungato, arrotondato agli angoli in modo da raffigurare un cartello e una cella aperta verso l'estremità, nella parete di sinistra, gli fa come un serdab. L'ingresso è a oriente, ma l'asse dei corridoi e delle sale va sempre deviando verso sinistra, in modo da riportare il feretro verso occidente, con una specie di arco appartenente a un cerchio imperfetto e la stessa orientazione persiste sino alla fine della dinastia, regolarizzandosi di tal sorta che l'asse, invece di descrivere una curva, traccia, sul terreno, due linee dritte che si raccordano ad angolo più o meno acuto. I corridoi e le scale discendenti finiscono in un pozzo quadrato, al solito profondo una dozzina di metri e che era adibito tanto a inghiottire le acque dei temporali allorchè invadevano il sotterraneo, quanto ad arrestare le imprese dei violatori di sepolture. Al di là di questo ostacolo, proprio in faccia del corridoio di arrivo e al

FIG. 285. — DUE LOTTATORI.
(*Coccio al Museo del Cairo*).
(*Fot. E. Brugsch*).

Digitized by Google

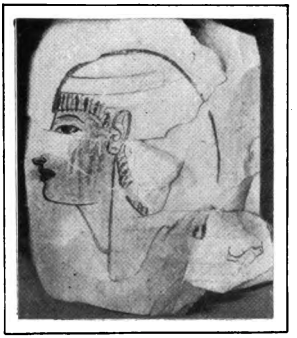


FIG. 286. — TESTA A TRATTO NERO RILEVATO IN ROSSO. (*Coccio al Museo del Cairo*). (*Fot. E. Brugsch*).

livello di questo, era nascosta, nella parete, una porta che dava accesso a una sala di due pilastri: là d'ordinario l'asse, ripiegando su sè stesso, devia ad occidente. Nuova scala nell'angolo sinistro dell'ipostile, poi corridoio a pendìo leggero, in fine la tomba: questa, a volte, ha piloni di puntello, a volte non ne ha ed è fiancheggiata da camere di ripostiglio per le offerte, in generale quattro. Le tombe di Hatsciopsuitu, di Thutmosis III (fig. 264) e IV, di Amenothes II (fig. 266) e III, di Harmhabi e più tardi quella di Ramses II sono state costruite su questo piano, con differenze più o meno sensibili nel numero o nell'estensione delle parti: il corridoio che porta alle camere di Hatsciopsuitu raggiunge la lunghezza di 215 metri. Sul principio della XIX dinastia, gli architetti semplificarono le linee e, raddrizzando l'asse, lo fecero correre dritto da un'estremità all'altra con una semplice deviazione laterale verso l'andito in cui il pozzo si sarebbe trovato. L'esempio più conosciuto ne è l'ipogeo di Setui I con la sua fuga di camere, l'ultima delle quali, lasciata incompiuta, è a 100 metri dalla porta esterna. Ciascun Faraone eseguì per sè una variazione più o meno felice su questo tema, gli uni come Ramses III moltiplicando le celle a destra ed a sinistra del corridoio iniziale, gli altri, al contrario, riducendone il numero come gli ultimi Ramses della XX dinastia. L'interesse principale non risiede dunque nelle disposizioni architettoniche che sono, come si vede, molto

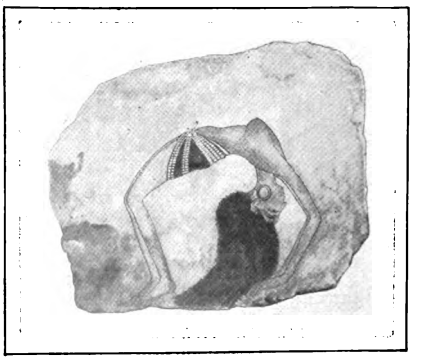


FIG. 287. — UNA BALLERINA. (*Coccio al Museo di Torino*). (*Fot. Lanzone*).

Digitized by Google

semplici: esso è negli ornamenti di pittura e scultura e nelle scene e nelle iscrizioni (fig. 265) che ci istruiscono con esattezza sulle dottrine mistiche dell'età Ramessidica.

Le cappelle furono concepite su di un piano così ambizioso da essere, per la maggior parte, templi paragonabili a quelli della riva destra. La più antica, quella dei due Thutmosis e della regina Hatsciopsuitu, è una delle opere più originali e più compiute dell'arte egizia ed è quella chiamata oggi Deir-el-Bahari, dal nome del convento copto che s'insediò sulle sue rovine, nel VI secolo dell'era nostra (fig. 267). I santuari che essa racchiude, santuario centrale di Ammone, di Thutmosis e della Regina, santuario di Hathor, santuario di Anubi, sono scavati nella roccia e la fanno annoverare tra i semispechi: il resto è in muratura libera. Posta vicino alla mastaba piramide di Mantuhatpu, si potrebbe credere che abbia preso da questa qualcuno dei suoi elementi: ma non è così, e mai edifici sono stati più dissimili. Essa occupava tutta la cavità settentrionale della valletta e si offriva sotto l'aspetto più imponente a chi l'avvicinasse dalla parte del piano: tre terrazze si dispongono a scalinata, restringendosi l'una sopra l'altra, riunite da due pendii dolci, lungo i quali montava a guisa di appoggiamano un serpente dalle spire squa-

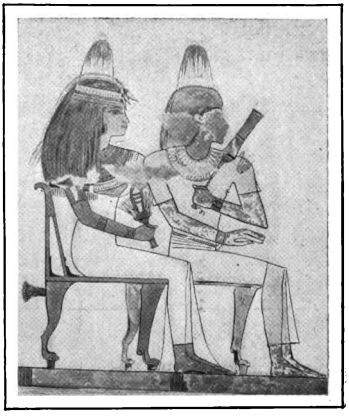


FIG 288. — UNA COPPIA DI BORGHESI TEBANI.
(*Da un acquerello di H. Carter*).

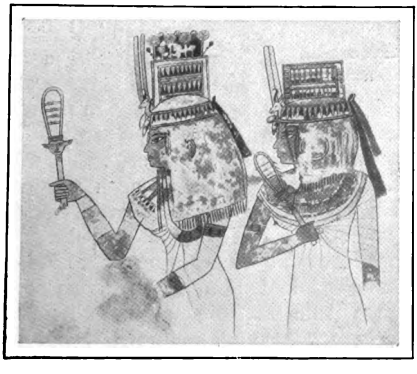


FIG. 289. — DUE SACERDOTESSE MUSICISTE.
(*Da un acquerello di Howard Carter*).

Digitized by Google

mose, scolpito nel calcare. Le sottostanti erano ornate di portici su tre dei loro lati, ma i due di occidente sono sostenuti da pilastri quadrati e quello di settentrione da colonne di una bianchezza smagliante: la fattura è così nobile e il contorno così puro che si direbbe quasi un colonnato greco trasportato dai pressi del Partenone in piena Tebaide (fig. 268). La terza terrazza era limitata, sulla sua fronte, da un muro diritto in calcare, dietro il quale il santuario si spiegava a piacere. Esso si divideva, come le parti intime dei templi viventi, in tre regioni parallele l'una all'altra. Al centro c'era l'abitazione del dio con il suo ipostile oggi distrutto e le sue camere misteriose internate nella roccia. Nel lato settentrionale gli appartamenti dell'Oro vivente, identificato al Faraone, si raggruppano intorno ad un cortile ove si eleva ancora l'altare di Harmakhis. Nella navata di sinistra, che era consacrata al dio figlio, il re morto abitava quando gli piaceva. Per una finzione che non parrà strana a chi ha familiarità con le dottrine egizie, il doppio del Faraone, quando gli pesava la solitudine di Biban el Moluch, la lasciava a volontà per il suo tempio funerario, dove ritrovava la compagnia del sacerdozio addetto al suo culto. Gli era stato, quindi, preparato una specie di quartierino, una mezza dozzina di camere, delle quali almeno una aveva una copertura a sesto, l'ornamento della quale, ricordava, in parte, quello delle mastabe memfitiche: la volta non è, a dire il vero, la volta propriamente detta con chiave centrale, ma è ottenuta per sporto. Non era poca cosa accomodare questo angolo della montagna in maniera che, soddisfacendo alle esigenze delle dottrine funerarie, non gli fosse tolto troppo della sua selvatichezza: gli architetti tebani dimostrarono là, ancora una volta di più, con quale abilità tecnica e quale sentimento della natura sapessero adottare lo stile delle loro opere al carattere del paesaggio nel quale essi le edificavano.

Fig. 290. — Le due figliette di Amenothes IV a El-Amarna.

Digitized by Google

Con Deir-el-Bahari il Memnonio di Setui I in Abido presenta la maggiore analogia (fig. 269). Non è un semispeco ma qualche cosa d'intermedio tra questo e il tempio isolato, un tempio che si addossa a una collina bassa e vi s'incastra a metà. Setui s'era contentato per il suo culto tebano di un posto nell'edificio che suo padre Ramses I si era costruito a Gurna (fig. 271): gli piacque avere in Abido non assolutamente un cenotafio, ma un luogo di riposo, dove la sua sopravvivenza, sfuggita dalle tenebre della siringa tebana, si rifugiasse a bell'agio sotto la protezione della tomba di Osiride. Vi ha, dunque, conservato ciò che si riscontrava necessariamente ne' templi, piloni, cortili, un portico, due ipostili (fig. 270); poi, siccome lo spazio gli mancava per continuare la fabbrica verso l'occidente a meno

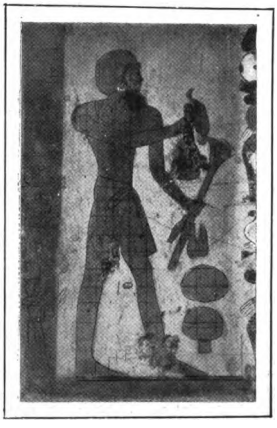


FIG. 291. — ABBOZZO CON IL CONTORNO INCISO IN UNA TOMBA DI SCEICH ABD-EL-GURNA. (*Fot. Insinger*).

FIG. 292. — LA PARETE SETTENTRIONALE DELLA PRIMA CAMERA NELLA TOMBA DI NACHUITI. (*Fot. Beato*).

di radere al suolo la collina, egli ripiegò il santuario e le camere su due file parallele alla facciata, l'ultima delle quali toccava le masse di sabbia. Il muro di separazione è, dunque, aperto a distanza eguale da sette porte, che danno accesso ad altrettante camere oblunghe a volta in sporto: sei di esse sono chiuse dietro, ma la terza, a destra, è libera alle due estremità come conviene ad una camera per barca sacra. La si traversa, si arriva al piccolo ipostile di rigore,

Digitized by Google

e le camere misteriose, invece di aggrupparsi dietro di esso, sono disposte di fianco a destra e a sinistra. E come se ciò non bastasse, si è rigettato sul fianco sinistro, in un'ala che si stacca a squadra dal fabbricato principale, la stanza del sovrano defunto e tutte le sue dipendenze. Ad un centinaio di metri di distanza, Ramses II, scegliendo un terreno che non presentava le stesse accidentalità, eresse un secondo tabernacoletto di piano regolare, lo stesso che eseguì per la sua cappella funeraria nel Ramesseo della pianura tebana (fig. 272). Il caso, che non sempre ci favorisce, ci ha conservato, con quest'ultimo, la moltitudine di magazzini (fig. 273), di stalle, di case per sacerdoti od artigiani, di sale per feste o per riunioni che si raccoglievano intorno ai templi e che facevano d'ognuno di essi il nucleo di una vera città: ne mancano tuttavia porzioni considerevoli e noi non potremmo, con sicurezza, stabilirne l'ordine se, un secolo e mezzo dopo, Ramses III, questo plagiario di Ramses II, non le avesse imitate fedelmente a Medinet-Habu (fig. 274). Combinandoli tutti e due si vede quale fosse lo schema adottato dai Ramessidi per il loro tempio mortuario. E dapprima, come per il tempio vivente, una facciata con pilone, poi un cortile di cui il portico settentrionale è sorvegliato da atlanti, appoggiati ai pilastri (fig. 231), un secondo pilone, un secondo cortile con portici, e in fondo a questo un pronao innalzato su una piattaforma e accessibile per una scala molto dolce. Dietro il pronao si stende la sala ipostile, serrata dentro due file di cappelle o di

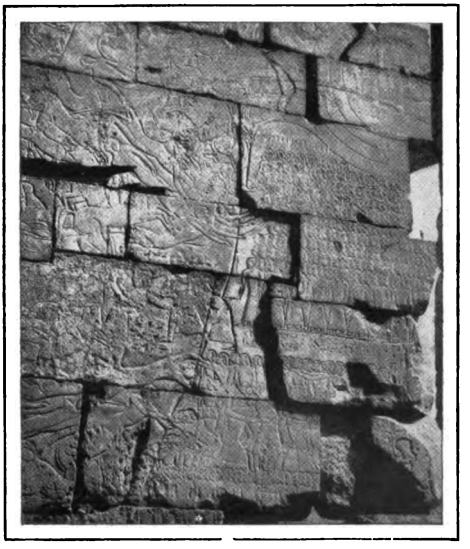


Fig. 293. — Un angolo della battaglia di Qadsciu al Ramesseo di Tebe. (*Fot. Beato*).

Digitized by Google

FIG. 294.
IL MENEFTAH
CON LE DUE INSEGNE.
(*Museo del Cairo*).
(*Fot. E. Brugsch*).

magazzini, e gli appartamenti privati delle divinità cominciano al di là, su tre registri paralleli come d'uso, il dio al centro con le sue sale ipostili e la sua camera, l'Oro vivente a destra, e il sovrano defunto a sinistra. Medinet-Habu è l'espressione più raffinata dei concetti che il sacerdozio tebano si faceva riguardo alle sorti dell'anima reale e dei mezzi con cui si assicuravano. L'architetto aveva piegata l'arte sua alla dottrina, e combinando ciò che era indispensabile all'eistenza degli dei con ciò che la perpetuità dei *doppi* esigeva, aveva fuso il tutto in un insieme armonioso e grandioso. Sarebbe egli riuscito a far di meglio in seguito? Ramses III è l'ultimo dei conquistatori e i suoi successori, privati delle risorse che la guerra straniera aveva a lui fornito, non intrapresero più costruzioni vaste come le sue: usurparono bene o male un angolo di quelle che i loro antenati si erano preparate e incidendo quivi i loro nomi, ne rivolsero le entrate a loro vantaggio.

E, come già i Faraoni memfiti e i primi tebani vivevano al contatto giornaliero e alla vista delle loro piramidi, non ripugnò ai secondi tebani addossare la loro residenza ai templi funerari. Già nel Ramesseo, a sinistra del primo cortile, si vedono disegnate al suolo le pietre d'unione di un edificio il quale, per l'ordine delle camere, ci prova che fu luogo di abitazione, una casa di Ramses II. A Medinet-Habu si ritrovano rovine analoghe nella medesima posizione; il portico meridionale del primo cortile con le sue otto colonne campaniformi era come la facciata religiosa di un palazzo di Ramses III, oggi distrutto (fig. 275). Tre porte vi accedevano e, da una specie di tribuna il cui

FIG. 295. — RAMSES II
FRA AMMONE E MAUT.
(*Museo del Cairo*).
(*Fot. E. Brugsch*).

Digitized by Google

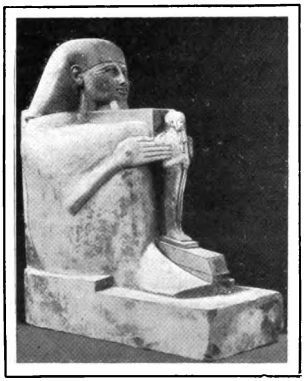


FIG. 295. — STATUA ACCOCCOLATA TENENTE UNA DIVINITÀ.
(*Museo del Cairo*).
(*Fot. Legrain*).

balcone era sporgente nel mezzo della muraglia, Faraone assisteva alle cerimonie del culto senza aver bisogno di confondersi con la folla. La costruzione era in mattoni con elementi di pietra e di terra smaltata: è stata sconvolta dai cercatori di concime e dagli scavatori di antichità; ma i resti di una villa di Amenothes III, visibili ancora a un migliaio di metri verso mezzogiorno, ci dànno l'idea di ciò che fosse. Come il castello feudale di altri tempi, il palazzo tebano affettava la forma di rettangolo ed era circondato da un muro di buon spessore quasi senza porte e senza finestre. Passato il muro si penetrava in un labirinto di cortiletti, di sale a colonne, di alcove, di camerette buie, l'una dipendente dall'altra e terminanti, talora, in angiporti. Il grosso della fabbrica è in mattoni secchi, dei quali alcuni portano impressi i cartelli del re. Il suolo è di argilla battuta fortemente e diventata, sotto il pilone, dura quasi come la pietra. I muri erano spalmati da un intonaco di fango simile a quello che si impiega oggi nei villaggi. L'aspetto dei luoghi non ci permette di congetturare, da per tutto, come la vita domestica vi fosse ripartita. Si indovina, tuttavia, che due magazzini oblunghi, sostenuti da due file parallele di colonne in legno con basi di calcare, erano sale di guardia: la moltitudine dei cortigiani e degli ufficiali della corona, vi si ammassava e vi prendeva posto secondo l'ordine gerarchico, nei giorni di udienza. Una modesta anticamera conduceva di là al gabinetto privato: le persone ammesse all'o-

FIG. 297.
STATUA INGINOCCHIATA PORTANTE UNA TRIADE.
(*Museo del Cairo*).
(*Fot. E. Brugsch*).

Digitized by Google

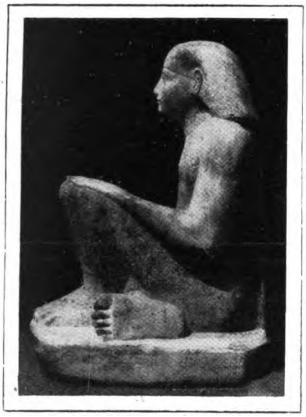


FIG. 298. — PERSONAGGIO ASSISO A TERRA UNA GAMBA IN PIANO.
(*Museo del Cairo*).
(*Fot. E. Brugsch*).

nore della presenza reale, scorgevano avanti a loro, inquadrato in due colonne di legno dipinto, il baldacchino dove Faraone degnava esporsi ai loro sguardi. I camerini da bagno erano numerosi: tre di essi contengono ancora i condotti di acqua e le lastre di pietra su le quali il bagnante si accoccolava o si coricava affinchè fosse asciugato e gli si facesse il massaggio. Alcune camere con la piattaforma sulla quale si drizzava il letto, si succedono nelle vicinanze. Altre camere, piccole e nude, sembra appartenessero alla servitù: non si sa dove erano le cucine ed i magazzini, Tutto sommato, abbiamo là, sul terreno, una di quelle residenze principesche di cui le tombe di El-Amarna ci hanno conservato tanti schizzi difficili a comprendersi. Come quelle dell' Egitto moderno, esse erano di struttura leggera, ma coperte di pitture che dissimulavano la povertà dei materiali. Avvoltoi con le ali aperte si libravano nel soffitto, come stormi di piccioni (fig. 276) o di anitre, imprigionati in cornici a linee ondeggianti, o a spirali multicolori. Si tracciavano sul pavimento vasche o boschetti di piante acquatiche, dove i buoi pascolano e ruzzano (fig. 277); i pesci giocano dentro le acque, le anitre s'incrociano tra i loti (fig. 278), e prigionieri legati in posizioni incomode si allineano a spalliere sulle rive.

FIG. 299. — AGRIMENSORE CHE PORTA IL SUO LACCIO DI MISURA.
(*Museo del Cairo*).
(*Fot. E. Brugsch*).

Sembra dunque, che l'architettura civile fosse stata in progresso e, se noi conoscessimo meglio i palazzi dell'età memfitica, probabilmente il confronto ci insegnerebbe che quelli tebani sono di una fattura più ricca o di un ordine più

Digitized by Google

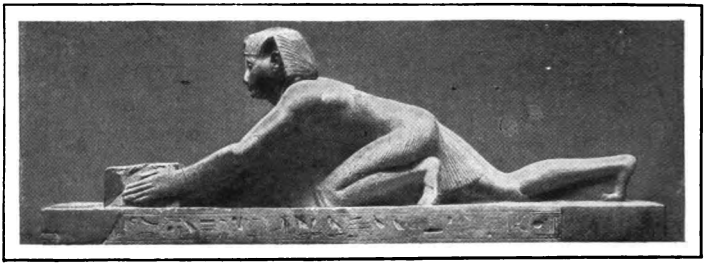


Fig. 300. — Ramses sospingente una barca (distrutta).
(*Museo del Cairo*). (*Fot. E. Brugsch*).

complesso: l'architettura militare non si era modificata in nulla e il motivo della sua immobilità è evidente. Le circostanze della guerra non s'erano cambiate sulle rive del Nilo, da tempi antichi, e l'Egitto conquistatore non aveva, dopo l'espulsione dei Pastori, subìto alcun rovescio abbastanza serio per sentirsi obbligato a ricostruire i muri delle sue città su nuovi modelli. Non che i Faraoni non si fossero imbattuti, in Siria, in cittadelle di pietra fabbricate secondo principi più saggi; ma uno solo di essi, Ramses III, per commemorare le sue vittorie, si concesse il piacere di mostrare ai buoni tebani ciò che aveva visto in Siria durante le sue campagne. Egli innalzò sulla fronte orientale della sua cappella funeraria a Medinet-Habu un muro merlato di calcare alto in media quattro metri. Equivalente alla cinta in mattoni delle antiche fortezze egiziane; il baluardo che esso copriva era in mattoni, ma la porta principale ha le apparenze di un vero *migdol*, una tenaglia in muratura, serrante una piazza d'armi che va restringendosi per aggetti e le cui due branche sono riunite, all'estremità, da un edifizio a due piani dove si apre la vera entrata (fig. 279). Le torri sono alte 22 metri circa. Il basamento s'inclina a scarpa per tenere lo scalza-

Fig. 301. — Amenothes II e il serpente Maritsacro.
(*Museo del Cairo*).
(*Fot. E. Brugsch*).

Digitized by Google

mento a distanza del piede e per rigettare, di rimbalzo, contro l'assalitore i proiettili che i difendenti lanciavano dalla cortina. E' un caso unico, ed anche là gli architetti egiziani, dopo aver provato, con questo esempio, che potevano essere buoni imitatori degli stranieri, sono rivenuti alle loro secolari abitudini. Tanto che, durante questi secoli di prosperità, tutti i loro talenti naturali e tutte le loro potenze d'invenzione sembrano essersi concentrate sopra un oggetto unico, l'ingrandimento perpetuo del tempio e l'abbellirlo, sia che vi alloggiassero le divinità o che albergasse i re morti, quando la loro anima ne aveva abbastanza della notte degli ipogei. Essi non riuscirono di primo acchito a raggiungere l'ideale che si proponevano e sono perduti tanti monumenti da non poter noi essere più in grado di ricostruire la serie delle forme per le quali passarono, prima di arrivare ai tipi complessi di Luqsor e di Medinet-Habu. Ho cercato di notarne qualcuno, ma ne restano altri da segnalare. Quel che si ritrae dai fatti attuali è la ricchezza di ispirazione di cui tali artisti hanno dato prova e la potenza di esecuzione con la quale hanno effettuato sul terreno le loro invenzioni più ardite; nessuno, dopo di loro, maneggiò meglio le masse e non è vana fanfaronata che i Faraoni si vantassero nelle loro iscrizioni di avere eretto pietre eterne. Certamente questi ammirevoli sconosciuti non hanno tutti spiegato un eguale talento, e si trova parecchio di mediocre nelle loro opere, ma molti di loro dettero prova di un vero genio e

FIG. 302. — DUE PRIGIONIERI LEGATI DORSO A DORSO.
(*Museo del Cairo*). (*Fot. E. Brugsch*).

FIG. 303. — SCHIAVO CHE PORTA UN VASO.
(*Museo del Cairo*).
(*Fot. E. Brugsch*).

Digitized by Google

FIG. 304. — SCHIAVO GROTTESCO CHE PORTA UN VASO.
(*Museo del Cairo*).
(*Fot. E. Brugsch*).

i loro nomi, se ci fossero stati trasmessi dai contemporanei, meriterebbero di essere scritti accanto a quelli degli artisti ai quali dobbiamo i più belli monumenti di Grecia e di Roma. Il tempio, come essi l'hanno ideato, è una delle concezioni più originali e più forti che si siano prodotte, non solo in Egitto, sotto le dinastie tebane, ma presso tutti i popoli e in tutti i tempi.

B. — LA PITTURA E LA SCULTURA.

Qui, come per l'architettura, i monumenti sono quasi innumerevoli e si succedono in un ordine cronologico così stretto che si segue lo svolgimento di una delle grandi scuole di scultura e di pittura, la tebana, se non di anno in anno, almeno di regno in regno. Non è affatto lo stesso per le altre, salvo, forse, quella di Abido. A Ermopoli, a Memfi, nel Delta, la nostra ignoranza è tale che non possiamo discernere ancora il cammino dell'arte. Se, pertanto, si prova a paragonare i dati che ci constano e a metterli in ordine, se ne deduce, senza fatica, un numero di fatti e di nozioni che si applicano non più a Tebe sola, ma all'Egitto intiero.

Anzitutto i principi e il metodo dell'arte decorativa hanno subito modificazioni così gravi che non è possibile confondere certe serie di bassorilievi e di quadri funerari o bellici del secondo impero tebano con i quadri simili della XII dinastia e dell'età memfitica. Il disegno resta puro (fig. 280) e gli schizzi a color nero della tomba di Setui I o di certi ipogei tebani (fig. 281) non hanno niente da invidiare ai migliori tra quelli che abbondano nelle ma-

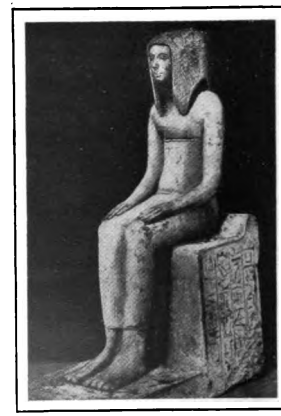


FIG. 305. — LA REGINA TUITISCERE.
(*Museo Britannico*).
(*Fot. Petrie*).

Digitized by Google

stabe di Saccara o di Gize. Tuttavia l'audacia dell'artista si è accresciuta con la pratica dei secoli ed egli affronta composizioni o movimenti la complessità dei quali avrebbe scoraggiato i suoi predecessori. Gli abbozzi tracciati su scheggie di pietra dal gruppo che decorò la siringa di Ramses IV, testimoniano una sicurezza di tocco e una varietà d'immaginazione inesauribile. Sia che il re carichi il nemico con tutta la velocità dei suoi cavalli (fig. 282) o che, procedendo gravemente, conduca agli dei un prigioniero minuscolo (fig. 283), sia che il sacerdote s'inginocchi per levare le mani al cielo e recitare la sua preghiera (fig. 284), o che due lottatori si palpino e tentino delle finte prima di ghermirsi per la vita (fig. 285), i loro tratti sono sempre agili e arditamente slanciati: quella testa d'uomo ritratta da qualche segno rosso (fig. 286) è una meraviglia di disinvoltura ben riuscita e pochi nostri contemporanei avrebbero reso con più somiglianza la posa tormentata della giovane acrobata che si rovescia per il capitombolo di un coccio in Torino (fig. 287). La stessa franchezza si ritrova, ma è più delicata di linea, nei quadri compiuti che ci mostrano, a Sceich Abd-el-Gurna, una coppia di borghesi (fig. 288) o di sacerdotesse musiciste (fig. 289) e, ad El-Amarna, le due piccole principesse nude sopra un cuscino che si accarezzano con un gesto ingenuo e dolce (fig. 290). La composizione da canto suo si è perfezionata ed è quasi all'altezza del disegno. Il Memfita, una volta, analizzava le operazioni simultanee di una scena agricola o di un combattimento nei loro elementi semplici, che ripartiva in piani per re-

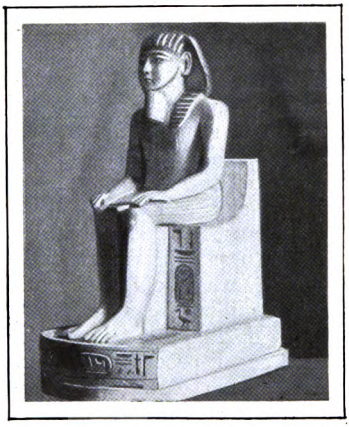


FIG. 306. — STATUA DI AMENOTHES I. (*Museo di Torino*). (*Fot. Petrie*).

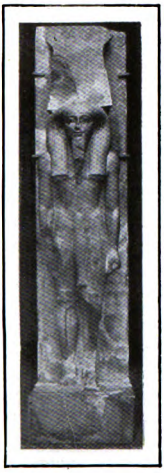


FIG. 307. STATUA DI AMENOTHES I. (*Museo del Cairo*). (*Fot. E. Brugsch*).

Digitized by Google

gistri indipendenti. Il Tebano, sotto gli Ahmessidi e successori, non rinunciò all'artificio dei registri, anzi li usò rigorosamente per tutto ciò che concerneva la religione: nè in un tempio, nè in una tomba, egli cessava di osservare, allora, la tradizione che l'antichità gli aveva legata. Non era lo stesso quando passava dai quadri della vita divina a quelli della vita civile e militare e tale libertà maggiore si spiega, almeno in parte, con i progressi costanti della pittura dall'età precedente. Senza lasciare per intero il suo ufficio ausiliario della scultura, essa aveva imparato a separarsi da questa e a fare senza il suo concorso, quando l'occasione lo esigeva. Come già ho indicato, la natura della montagna tebana non vi influì poco. Essa è di un calcare assai fine, i cui strati sono stati sconnessi da qualche cataclisma lontano, in modo tale che non si prestano egualmente, da per tutto, all'opera dello scalpello. Solidi ancora nella Valle dei Re, si screpolano in tutti i sensi a Sceich Abd-el-Gurna, e si riempiono di enormi silici, che bisognava togliere e poi sostituire con pezzi di riporto; così, in molti casi, i decoratori di tombe si contentarono di ricoprirle di un intonaco che ne nascondesse i difetti e di pitturarvi a tempera ciò che vi avrebbero scolpito se le circostanze fossero state meno sfavorevoli. Sedotti dalla docilità del pennello, si emanciparono, ancor più, dei loro precursori della XII dinastia. Moltiplicarono i motivi del soffitto e unirono alle stelle o alle combinazioni geometriche che ave-

FIG. 308. — TESTA DI UN ATLANTE DI THUTMOSIS I.
(*Museo del Cairo*). (*Fot. Legrain*).

FIG. 309. — LA REGINA ISIDE.
(*Museo del Cairo*).
(*Fot. E. Brugsch*).

Digitized by Google

vano predominato, sino ad allora, elementi ritratti dalla natura, fiorellini isolati, mazzi di loto, teste di tori, uccelli che spiccano il volo, gruppi di geroglifici del più felice effetto. Per un resto di ossequio al passato, si ostinarono a circondare le figure con un tratto che ricordava l'effetto del rilievo primitivo (fig. 291), ma le mescolarono in attitudini sempre più naturali e ruppero la coazione dei registri sovrapposti. Oramai, se, volendo rappresentare i lavori dei campi, si piacevano esprimerli, come noi facciamo, con mezzi di prospettiva normale, ne avevano la facoltà. Nella tomba di Nachuiti, collocarono sulla parete, ad altezze diverse secondo l'allontanamento, i personaggi che hanno parte nell'azione, il morto sorvegliante i suoi operai, gli aratri al lavoro, la semina, la sgranatura con la zappa, il boscaiolo alle prese con un albero, l'operaio assetato che beve un sorso d'acqua al suo otre (fig. 292). E' un saggio goffo e rassomiglia più alle rappresentazioni dei paraventi cinesi che ai nostri paesaggi, ma è una prospettiva, e l'esempio citato non è solo: se ne incontra più di uno negli ipogei dipinti di Sceich Abd-el-Gurna. Dall'affresco, l'innovazione dovette passare prontamente al bassorilievo e lo si ritrova sui piloni: dove non si tratta di offerte e di sacrifici, ma di battaglie, come a Luqsor e al Ramesseo, l'intiera facciata è, dal basso in alto, una vasta composizione nella quale i personaggi si uniscono e si separano senza che i piani siano divisi da linee (fig. 293). L'azione non è unica, ma si svolge una storia compiuta

FIG. 310. — TESTA DI UNA STATUA DI THUTMOSIS III. (*Museo del Cairo*). (*Fot. E. Brugsch*).

FIG. 311. — THUTMOSIS IV E SUA MADRE. (*Museo del Cairo*). (*Fot. E. Brugsch*).

Digitized by Google

Fig. 312.
La dea Sachit a Carnac.
(*Fot. Legrain*).

i cui episodi a volte si fondono, come, per la battaglia di Quadsciu, il consiglio di guerra dei generali egizi e il rapporto degli spioni, la sorpresa del campo da parte degli Hittiti, Ramses II che carica il nemico, il combattimento sulle rive dell'Oronte, l'uscita degli Amorrei che salvò i resti dell'armata asiatica. Poichè conosciamo il tema dominante dai testi letterari, siamo mediocremente imbarazzati nell'interpretarne gli svolgimenti artistici, ma, bisogna ben confessarlo, se avessimo solo il quadro, ci sarebbe molto difficile ristabilire, con esso, la cronologia degli avvenimenti e distinguerne il progresso con securità. L'artista ramesside era ancora incapace di discernere i momenti decisivi e cogliere la fase critica della battaglia: egli ha accumulato gli incidenti un po' a caso, senza preoccuparsi dell'ora in cui erano sopraggiunti o della loro influenza sul risultato finale S'è data pena, sopratutto, di mettere in evidenza la persona del Faraone e di fermare su questa l'attenzione dello spettatore. Ad ogni *crisi* le ha raggruppato intorno i personaggi secondari e per meglio forzare gli occhi a portarvisi, le ha dato proporzioni eroiche. Ramses II, in piedi sul carro e crivellante di frecce gli Asiatici in rotta, è, a Luqsor come al Ramesseo, il centro dell'azione. L'artificio, che consiste nell'attribuire al principe misure straordinarie, è puerile in sè: in una vasta opera come la cronaca illustrata di una battaglia, era, dopo tutto, il solo mezzo per dare una sembianza di unità alla decorazione.

I progressi sono meno apparenti nella statuaria e a lungo si è creduto che continuasse solo, falsandola e degradandola, la tradizione memfitica. Vi si ritrovano così spesso le formule proprie all'età delle piramidi, da avere l'impressione che

Fig. 313. — Statua di scimmia.
(*Museo del Cairo*).
(*Fot. E. Brugsch*).

Digitized by Google

FIG. 314. — UN LEONE DEL GEBEL-BARCAL. (*Museo Britannico*).

niente sia cambiato; ma appena si discende al particolare, si riconosce che il nuovo vi abbonda. Prendiamo prima la persona in piedi, sovrano o privato, che riceve l'omaggio. Si tiene dritta e ferma col piede in avanti, ma le mani, che poco prima erano vuote o stringevano un frammento di scettro o un fazzoletto, sono ora cariche di emblemi giganteschi. Si tratta, specialmente, d'insegne sacre, aste solide sormontate da una testa di divinità umana o animale; si contenta di una, ora ne esige due (fig. 294), le cui estremità inferiori posano al suolo accanto ai piedi e le cui figure in alto incorniciano il suo viso a destra e a sinistra. I gruppi di due personaggi seduti o le triadi poggiate quasi sempre contro una spalliera, come Ramses II tra Ammone e Maut (fig. 295), sono concepite intieramente secondo il gusto antico, ma nelle statue isolate, il soggetto non si limita a tenere il pugno destro sul petto, come il Rahatpu di Meidum, esso vi serra uno scettro osiridiano, un flagello, un rotolo, o se si tratta di una donna, un fazzoletto, un ramo fiorito, un sistro. La statua accoccolata o inginocchiata, che è divenuta frequente, porta davanti a sè un altare, un naos, una triade (fig. 297), una statua di divinità (fig. 296); un mazzo di corde, sormontato da una testa di montone, indica le

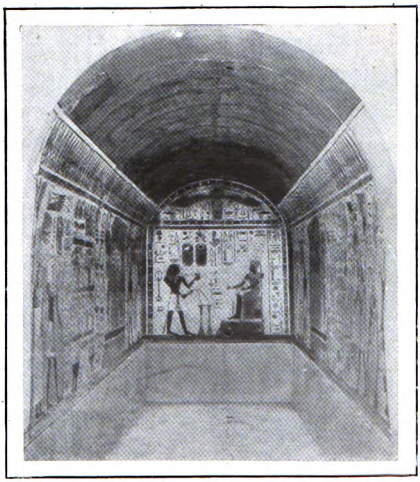


FIG. 315. — LA CAPPELLA DELLA VACCA HATHOR. (*Museo del Cairo*). (*Fot. E. Brugsch*).

Digitized by Google

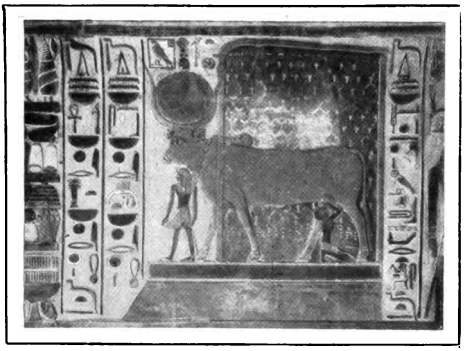


FIG. 316. — IL BASSORILIEVO DELLA VACCA HATHOR.
(*Museo del Cairo*). (*Fot. E. Brugsch*).

funzioni di agrimensore che il modello esercitava (fig. 299). Infine si presentano, molto sovente, tipi che non avevamo incontrato, fino ad ora, nelle epoche anteriori, quello dell'individuo assiso con un ginocchio in aria e l'altro tutto aderente al suolo (fig. 298), e quello del re inginocchiato che si trascina in terra, verso il dio, spingendo un oggetto del culto o d'offerta, un altare, un vaso, una barca sacra (fig. 300). E in pari tempo, scene che esistevano solo in bassorilievo sulle mura se ne distaccano e si costituiscono in gruppi di pietra: il re in piedi tra Oro e Set e ricevente da essi i flutti dell'acqua vitale, il re scortato dal suo leone e conducente al dio un barbaro incatenato, il leone divorante un prigioniero, uno scriba accoccolato leggente un libro e portante sul collo una piccola scimmia, incarnazione del dio Thot, un balio seduto a coccoloni e serrante al petto il fanciullo reale la cui educazione gli era stata affidata. I prigio-

FIG. 317. — LA VACCA DI DEIR-EL-BAHARI.
(*Museo del Cairo*).
(*Fot. E. Brugsch*).

FIG. 318. — STATUA DI AMENOTHES III VESTITO ALL'ASSIRA.
(*Fot. Chassinat*).

Digitized by Google

nieri asiatici o negri attaccati dorso a dorso sono di un realismo impressionante, al quale si mischia, qualche volta, un po' di caricatura (fig. 302). Anche le bestie entrano in campo, e la vacca Hathor o il serpente Maritsacro si associano a un Faraone per proteggerlo (fig. 301). Tutto questo è in pietra, spesso di grandezza naturale e testimonia una facilità d'invenzione e un'agilità di esecuzione che non attribuiamo volentieri alla seconda età tebana. Il legno si preferiva per le statue meno di prima, salvo per le rituali di cui restano solo frammenti; ma era d'uso comune per le statuette che sostituivano le statue del doppio nelle tombe della pic-

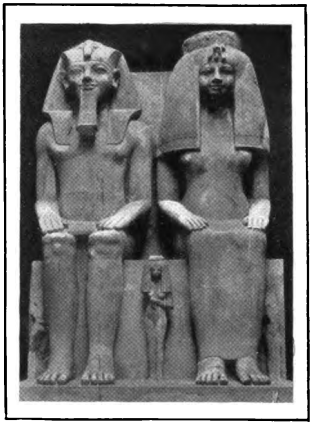


FIG. 319. — IL GRUPPO COLOSSALE DI AMENOTHES III E DI TIJI.
(*Museo del Cairo*).
(*Fot. E. Brugsch*).

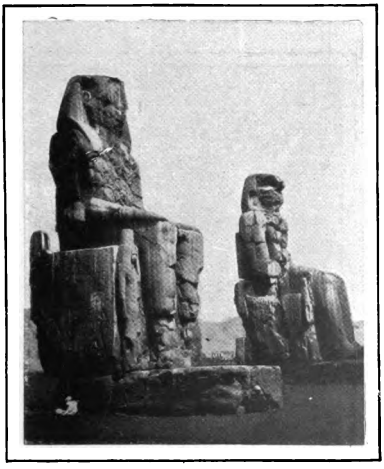


FIG. 320. — I DUE COLOSSI DI MEMNONE A TEBE.
(*Fot. Beato*).

cola borghesia e per certi tipi d'arte industriale che ritraevano la figura umana, i portatori di vasi per il cohol, ad esempio. Qui il numero delle forme nuove è considerevole, schiavi stranieri curvi sotto un sacco o sotto un orcio (fig. 303-304), fanciulli che raccolgono fiori, fanciulle che nuotano sospingendo un'anatra od un'oca. La stessa varietà esisteva per il metallo, ma la massima parte delle statue in argento o in oro è scomparsa e più non resta che un piccolissimo numero di quelle in bronzo. La statuaria, pietra, legno o metallo, s'è dunque svilup-

Digitized by Google

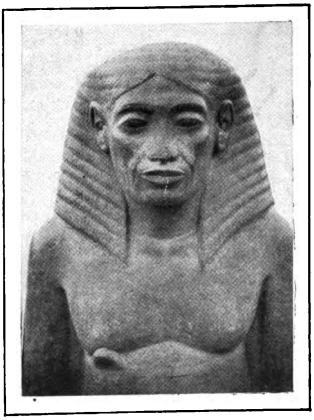


Fig. 321. — Amenothes figlio di Hapui.
(*Museo del Cairo*). (*Fot. Legrain*).

pata in ogni direzione; lungi dall'essere inferiore a quella delle età precedenti, essa la sorpassa, come abbiamo visto, per la varietà dei motivi e l'eguaglia spesso per la bellezza della fattura.

I primi monumenti che ci restano dell'epoca degli Ahmessidi, conservano ancora molto fedelmente lo stile delle scuole che li precedettero. E il caso, in special modo, per l'immagine della regina Tuitiscere a Londra (fig. 305) e per le due statue di Amenothes I a Torino e al Cairo. Quella di Torino (fig. 306) è in calcare bianco e di una conservazione ammirevole: il re è assiso di faccia, nella posa ieratica e, se non fossero i cartelli, si direbbe, volentieri, opera della XII dinastia. Quella del Cairo (fig. 307) è mutila, ma la faccia e il busto rimangono intatti; il re rivestiva le insegne di Tatunen e aveva le carni dipinte. La finezza è quella delle antiche scuole memfitiche, ma con la fermezza di scalpello e la virilità di fattura che sono il distintivo dei Tebani. La testa d'uno degli atlanti eretti da Thutmosis I nel cortile dell'obelisco a Carnac, oggi al Cairo, stabilisce, penso, la transizione fra lo stile antico e il moderno. Poichè essa ha conservato il suo color rosso, è molto viva d'aspetto malgrado la perdita della acconciatura (fig. 308). Il Faraone stesso sembra augurare il benvenuto al visitatore, e la sua faccia quasi rotonda, gli occhi ridenti, le gote con le fossette, la bocca amabile

Fig. 322. — Amenothes, lo scriba accoccolato.
(*Museo del Cairo*). (*Fot. E. Brugsch*).

Digitized by Google

FIG. 323. — SANNAFI, SUA MOGLIE E LA LORO FIGLIA. (*Museo del Cairo*). (*Fot. E. Brugsch*).

ricordano per i tratti il Sanuasrit di Lisct: vi si osserva, inoltre, una sicurezza di tocco e una individualità di espressione che mancano alle altre. Una volta riorganizzato il laboratorio reale, la grande richiesta di lavoro vi risvegliò prontamente le qualità assopite dopo l'invasione dei Pastori, poi se ne aggiunsero nuove, risultanti, penso, per le influenze venute da altre parti della valle. I Tebani soli non sarebbero bastati a decorare i monumenti, templi o tombe: essi accolsero gli aiutanti provinciali e da questi presero in prestito un po' delle tradizioni o del carattere che apportavano dalle città natie. La scuola, così rinforzata, si suddivise in molte diramazioni, ciascuna delle quali assunse, tosto, la sua fisionomia personale. Per esempio, ad uno stesso laboratorio, fissato, è probabile, a Carnac, attribuirei un buon numero delle statue reali di Torino o di quelle che sono uscite recentemente dalla *favissa*, l'Iside, i Thutmosis III, il Sanmauit. La statuetta della regina Iside (fig. 309) ci rivela l'introduttrice del tipo facciale che prevalse presso gli Ahmessidi per tre generazioni, il naso arcuato, i larghi occhi sfioranti la testa, la bocca carnosa, la faccia rotonda. La pesante parrucca in cui s'incastra la testa, non facilitava il compito dello scultore; tuttavia egli ne ha dissimulato il cattivo effetto. Il Thutmosis III ha la fisonomia di sua madre, ma meno dura (fig. 310). Di schisto fine, nessuna incisione rende giustizia alla delicatezza con cui è modellata: il giuoco dei muscoli vi è messo in evidenza discretamente, con una felicità straordinaria, e variando le ombre impercettibili che produce, quando si gira intorno al personaggio, l'espres-

FIG. 324. — TESTA DI UOMO. (*Museo del Cairo*). (*Fot. E. Brugsch*).

Digitized by Google

FIG. 325. — TRONCO E TESTA DI DONNA.
(*Museo del Cairo*).
(*Fot. E. Brugsch*).

sione dei tratti sembra cambiare da istante a istante. Le statue inginocchiate d'Amenothes II offrente il vino o l'acqua non guastano la serie, quantunque non testimonino tanta individualità come il Thutmosis III, e la coppia di Thutmosis IV e sua madre non mancano di una grazia naturale (fig. 311). Il tocco di scalpello è lo stesso in tutti e tradisce la comunità di provenienza. Direi altrettanto del gruppo che rappresenta la piccola principessa Nafrurija e il suo tutore Sanmuit. Nulla risente meno il convenzionale che il gesto franco con cui il brav'uomo tiene la bambina, o la posa di abbandono confidente con la quale ella si stringe al suo petto. La naturalezza del movimento s'accorda bene con la dolcezza spirituale della faccia e col sorriso che anima gli occhi e le grosse labbra. Del resto noi abbiamo la prova sicura che qui, come ai tempi memfitici, i Tebani si sforzavano sopratutto di assicurare la rassomiglianza. La mummia di Thutmosis III ha certamente sofferto dall'antichità: il viso s'è raggrinzito durante la preparazione e il deprimersi delle carni, l'infossarsi degli occhi, lo schiacciarsi del naso, la scolorazione della pelle lo fanno molto differente da quello che era una volta. Tuttavia se il rilievo superficiale s'è attenuato, quello del di sotto resta: quando lo si paragona alla modellatura della statua, si è costretti a confessare rassomiglia, con in più la vita di cui lo scultore ha perpetuata l'espressione.

Sarebbe strano che gente così esperta a rendere la figura umana, non avesse conservata intiera l'arte di rappresentare le forme animali.

FIG. 326. — LA STATUETTA DI MOND.
(*Museo del Cairo*).
(*Fot. E. Brugsch*).

Digitized by Google

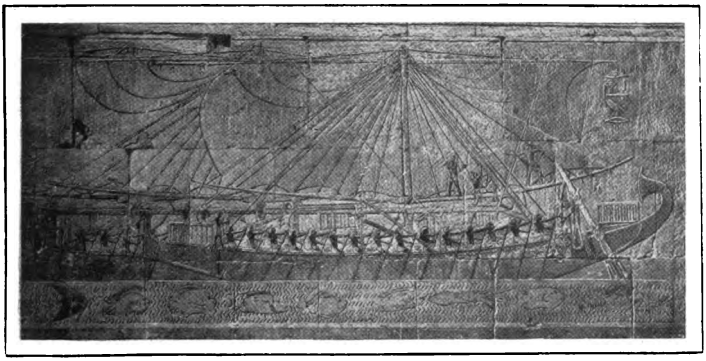


FIG. 327. — LA FLOTTA EGIZIA A DEIR-EL-BAHARI.
(*Fot. Beato*).

Il leone e la sua derivata la sfinge, il montone, la scimmia (fig. 313), il falco, l'avvoltoio, ispirarono ai Tebani opere ammirevoli. Sfinge della regina Hatsciopsuitu a Roma, sfinge di Thutmosis III al Cairo, sfingi ieracocefale, sfingi criocefale, montoni, Sachit a testa di leonessa, in piedi (fig. 312) o seduta, mai il talento d'associare in un corpo unico parti di esseri differenti ha raggiunto più estremo limite. I leoni di Amenothes III al Gebel-Barcal (fig. 314) hanno una nobiltà di atteggiamento e una verità di fisonomia che mancarono sempre ai leoni degli scultori greci e romani. Essi uscivano dai laboratori reali ed è forse anche ad uno di questi che si attribuirà l'Amenothes II in granito nero che è in piedi, addossato al collo rigonfio della dea dei morti, il serpente Maritsacro, e sotto la sua protezione. Il lavoro è minuzioso e mediocre: mitologia eseguita onestamente, ma niente più. Non è lo stesso per la vacca scoperta dal Naville in una cap-

FIG. 328. — LA REGINA AHMASI A DEIR-EL-BAHARI.
(*Fot. Beato*).

Digitized by Google

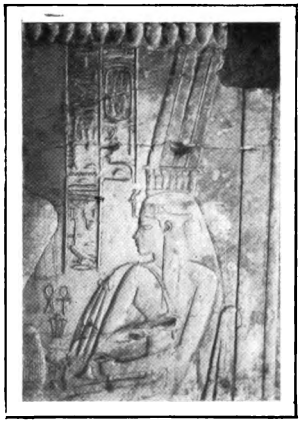


Fig. 329. — La regina Tiji a Sceich Abd-el-Gurna. (*Fot. Weigall*).

pella quasi integra a Deir-el-Bahari (fig. 315); essa è uguale, se non superiore, a quanto la Grecia o Roma hanno concepito di meglio nel genere, e bisogna discendere attraverso i secoli, fino agli odierni nostri grandi scultori di animali, per giungere ad un'opera di verità così impressionante. Essa è ingombra di emblemi mistici: l'acconciatura a disco e a piume che le pesa tra le corna, e i due ciuffi di loto che, spuntando dal suolo ai suoi piedi, le montano lungo le spalle (fig. 317). Il devoto vi adorava l'Hathor posta al limite della palude d'Occidente per intercettare i morti da poco ed iniziarli alla vita d'oltre tomba; nondimeno lo scultore ha ridotto, in essa, l'apparato religioso alla più semplice espressione. È lui che ha creato il tema o, in altri termini, che l'ha staccato dal bassorilievo (fig. 316) per trasportarlo a tutto rilievo? La sua dea non è una vacca convenzionale composta secondo un disegno anteriore; è una vacca individuale, scelta, per la sua bellezza, tra il gregge sacro. Vi si riconosce, malgrado i suoi finimenti e il suo Faraone, la buona bestia nutrice, dolce, forte, possente, naturale. Il maestro ispirandosi da essa ha disegnato con amore le sporgenze della groppa e dei fianchi, e si sente quasi il vibrare della pelle sotto le carezze della luce. In pari tempo ha usato sulla testa artifici tecnici che, a mia

Fig. 330. — Testa di una statuetta della regina Tiji. (*Museo del Cairo*). (*Fot. E. Brugsch*).

Digitized by Google

conoscenza, appaiono qui per la prima volta; ha trattato le narici e le mascelle con la dentellatura fine o con la raspa, e i solchi dello strumento, rigando lievi l'epidermide, esprimono molto curiosamente il fremito perpetuo da cui la superficie è agitata. E la vita infusa nella pietra: le narici palpitano sotto il respiro che le dilata, e gli occhi sono quasi perduti in un sogno di bontà indolente e distratta. La figura del Faraone non esce dall'ordinario; nondimeno sono portato a credere che il gruppo, se si apprezza nell'insieme, è ciò che la scuola tebana ha prodotto di meglio sotto gli Ahmessidi. La statua mutilata di Amenothes III vestito all'assira è un'eccentricità (fig. 318). Il gruppo gigantesco di Amenothes III e di Tiji, nel museo del Cairo (fig. 319), è una meraviglia di fattura materiale, ma niente più, e non ha altro merito che l'immensità delle proporzioni. I due colossali Memnoni in calcare rosso che lo stesso Faraone collocò all'entrata del suo tempio funerario sulla riva sinistra di Tebe, misurano 16 metri di altezza (fig. 320). Di stile corretto, i particolari vi sono estremamente curati: mutili, valgono sopratutto per la massa, e meraviglia il loro isolamento in mezzo alla pianura più che non desti ammirazione la loro bellezza. Le opere dei laboratori privati ci sono, forse, meno note di quelle dei reali, ma non erano a queste inferiori. Il gran sacerdote Amenothes, figlio di Hapui, è molto bene riuscito, nonostante i ritocchi dell'età tolemaica che alterano l'espressione del suo viso (fig. 321) e il suo omo-

FIG. 331. — STATUETTA DI AMENOTHES IV. (*Museo del Louvre*). (*Fot. Hachette*).

FIG. 332. — TESTA DI UN CANOPO DI AMENOTHES IV. (*Museo del Cairo*). (*Fot. E. Brugsch*).

Digitized by Google

nimo ci fornisce un buon esempio di ciò che era il tipo dello scriba accoccolato ritratto secondo la nuova maniera (fig. 322). Prendete a Carnac quella triade in granito nero (fig. 323), il marito e la moglie assisi sullo stesso sedile e la figlia in piedi tra i due. Sono notabili di Tebe, goffi di forma e insignificanti di fisonomia. Sannafi è molto contento di sè stesso e ne ha ragione: egli è il comandante della Tebaide; porta al collo una collana a quattro file e sul petto le due bulle, insegne del suo grado; la moglie ha nutrito il re, e la figlia sembra maritata bene. L'artista ha impresso nella pietra la espressione di vanità soddisfatta che emanava dalle loro persone e forse mischiandovi un bricciolo di ironia. La fattura è, del resto, concisa e la sola traccia di convenzionalismo si nota sul torso dell'uomo dove le grinze dell'età e della vita molle sono accusate con troppa simmetria. E' un peccato che ci siano giunti soltanto i frammenti di una coppia contemporanea degli ultimi Ahmessidi, che fu sepolta a Sceich Abd-el-Gurna. Dell'uomo (fig. 324) resta solo la testa, anche senza naso, e il mento con parte della bocca; la donna ha sofferto meno (fig. 325). Nonostante la caduta del naso, la faccia è graziosa con la fronte bassa quasi invisibile sotto la parrucca, i suoi occhi stretti rialzati verso le tempie, gli zigomi un poco sporgenti, la bocca un po' spessa di cui gli angoli si affondano in una fossetta. La pellegrina e la veste pieghettate nelle quali s'avviluppa, scoprono un braccio di leggiadro disegno e aderiscono alle forme del corpo: si indovinano sotto la stoffa che li modella, le anche sane, la statura snella, i seni rotondi e ben piantati, il ventre delicato e fermo. I particolari del vestito e dell'ornamento, che eran fatti col pennello,

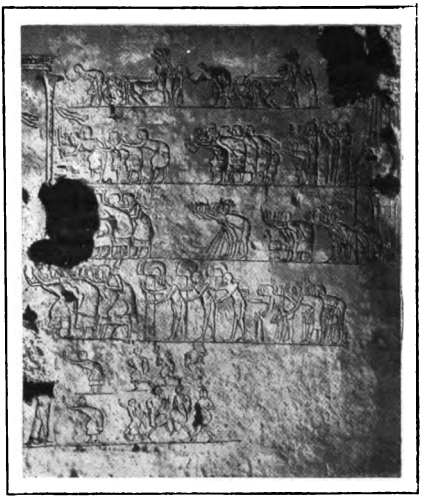


Fig. 333. — Parete di una tomba di El-Amarna. (*Fot. Bouriant*).

Digitized by Google

si sono cancellati, ma la materia, un calcare cristallino compatto, che assomiglia all'alabastro, è di un tono cremoso dei più piacevoli. L'ignota, di cui Mond raccolse nel 1906 il ritratto, metà della grandezza naturale (fig. 326), ha la stessa posa ed un costume analogo: una tela quasi trasparente dalla quale si libera la mano sinistra che porta un fiore di loto in mezzo al petto. Il busto non ha raggiunto la sua ampiezza, i seni sono tanto piccoli che appena rigonfiano il vestito. L'artista ha distinto con giustezza i caratteri che denotano il primo fiorir della donna, e la maniera discreta con la quale egli mostra sotto la veste la grazia un po' esile è da maestro.

Fig. 334. — Amenothes IV e la regina. (*Museo di Berlino*).

Fig. 335. — Amenothes IV, la regina e i loro figli. (*Museo di Berlino*).

La parrucca è disposta così ingegnosamente che invece di schiacciare il viso, gli fa da quadro intorno e ne accresce il valore. Esso cambia di carattere e quasi di secolo, secondo il punto di vista. Di faccia, è rotondo e pieno, senza sovrabbondanza nè mollezza di carni: è una buona fanciulla di Tebe, bella ma volgare per quadratura delle spalle e per espres-

Digitized by Google

sione. Di fianco, tra i martelli della parrucca, come tra due lunghe ciocche di capelli che cadono sulle spalle, prende una finezza maliziosa e birichina che non si riconosce d'ordinario alle Egiziane; si direbbe una nostra contemporanea, pettinata e abbigliata all'antica per capriccio o per raffinatezza di civetteria.

Per quanto fosse intensa l'attività della statuaria, quella della scultura murale non le cedette in nulla. La decorazione degli innumerevoli templi che si costruivano allora, non solo a Tebe, ma nelle provincie, non ammetteva troppe novità nella parte dommatica e le scene di offerte o le rappresentazioni degli uffici solenni non vi differiscono molto da quelle che si ebbero nelle età anteriori. Sembra soltanto che esse si serrino l'una sull'altra, che si moltiplichino, e forse molte tra loro, la adorazione e l'uscita in processione della *bari* divina, sono di composizione recente: vi si sente minor rigidità e un'abbondanza di accessori più vari che nei quadri d'altri tempi. Nell'insieme pertanto, lo ieratismo persiste, e non per la rapidità dei movimenti, nè per l'aggruppamento dei personaggi fanno colpo sullo spettatore, ma per la correttezza della linea e per la perfezione della modellatura. Si vada a Carnac e a Deir-el-Bahari: i bassorilievi dei Thutmosis, della regina Hatsciopsuitu e degli Amenothes sono capolavori di incisione sapiente e di colorito armonioso. Vedete a Deir-el-Bahari la regina Ahmasi, perve-

FIG. 336. — FORMA DELLA TESTA DI AMENOTHES IV.
(*Museo del Cairo*).
(*Fot. E. Brugsch*).

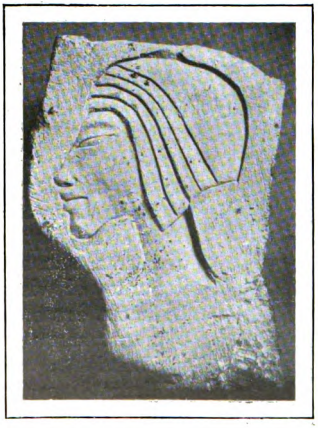


FIG. 337. — STUDIO A SCALPELLO PER IL RITRATTO D'UN PERSONAGGIO DEL TEMPO DI AMENOTHES IV.
(*Museo di Berlino*).

Digitized by Google

Fig. 338. — Busto di Ammone a Carnac. (*Fot. Legrain*).

nuta al termine della sua gravidanza e condotta verso il suo letto di doglia dalle divinità che proteggono le partorienti: l'espressione di stanchezza dolorosa dipinta sui suoi tratti e l'abbandono languido di tutta la persona fanno di essa un'opera perfetta di scultura (fig. 328). A fianco di tale episodio di sentimento tanto dolce, qual cosa più piacevole della spedizione al Puanit? L'artista non s'è contentato di figurare all'ingrosso il viaggio di una flotta egizia (fig. 327): egli ha notato particolarmente il paesaggio locale, le capanne coniche poste sulla palafitta sopra il livello delle inondazioni, le donne ben nutrite, le giraffe, le scimmie, i pesci dai contorni bizzarri. Se il laboratorio che incise nel calcare questo frammento di epopea marittima è veramente, come immagino, lo stesso al quale dobbiamo la vacca, non c'è più da meravigliarsi della maestria che vi si nota. Gli scultori di Carnac non trassero effetti così felici dal trionfo di Amenothes II al suo ritorno dalla Siria; seppero solo cavarne materia per una serie di vignette combinate abilmente, ma senza gusto e senza originalità. I laboratori privati ottenevano, in molti casi, il sopravvento su quelli reali, e le tombe di Sceich Abd-el-Gurna contengono le pitture e i bassorilievi più belli della XVIII dinastia. Il cal-

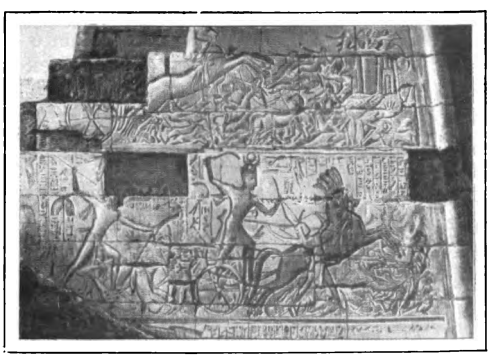


Fig. 339. — Bassorilievi trionfali di Setui I a Carnac. (*Fot. Beato*).

Digitized by Google

Fig. 340. — Frammento di statuetta in legno pietrificato.
(*Museo del Cairo*).
(*Fot. E. Brugsch*).

care dolce e duttile della collina si prestava a tutte le sottigliezze e anche a tutte le fantasie dello scalpello: grazie ad esso i Tebani di Amenothes III avevano raggiunta una virtuosità che sorpassa molto quella dei Memfiti. Il rilievo è un po' più alto e un po' più rotondeggiante, per conseguenza meno arido di quello della V dinastia; nello stesso tempo l'ordine degli episodi è più ricco e meno immutabile. Gli ipogei di Huija, di Chamait e di una ventina d'altri, martellati, spezzati, devastati, racchiudono, a mio avviso, qualcuno dei migliori bassorilievi egizi, forse i migliori. Il tocco qui è grasso, lungo, ardito, il disegno slanciato e franco; si crederebbe di vedere Amenothes III, la regina Tiji (fig. 329), Huija in persona. Si fece in seguito qualche volta così bene, mai si fece meglio.

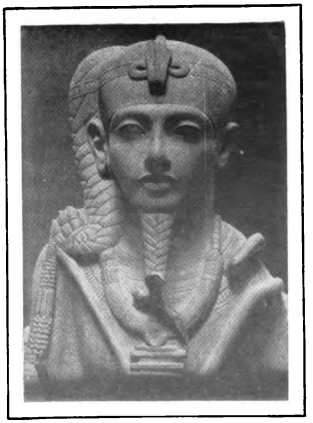


Fig. 341. — Busto di Chonsu.
(*Museo del Cairo*).
(*Fot. E. Brugsch*).

E bruscamente, al momento in cui Tebe raggiunge il suo apogeo, ecco la follia mezzo politica e mezzo religiosa d'Amenothes IV che compromette l'esistenza della sua scuola e, nello stesso tempo, togliendo dall'abbandono in cui vegetava una scuola provinciale impregnata di tradizioni differenti, prova sostituirla ad essa. Quando egli trasportò la capitale a El-Amarna, avrebbe potuto portar seco tutto o parte del personale di Carnac. Gli stessi uomini che avevano lavorato così valentemente per suo padre non avevano perduto niente del loro vigore; il piccolo ritratto di Tiji al Cairo (fig. 330), la statuetta che uno di essi fece di lui e che è al Louvre (fig. 331), non

Digitized by Google

hanno di simili che le meravigliose teste dei suoi canopi (fig. 322), e i decoratori della tomba del suo ministro Ramosis, se non erano gli stessi della tomba di Huija, li valevano ampiamente. A El-Amarna, la maniera di attaccare la pietra differisce totalmente da quella tebana ed è assai goffa: essa tradisce metodi arretrati, quelli che persistevano nella più grande città della regione, a Ermopoli, e di cui gli ipogei antichi di Beni-Hassan ci hanno rivelato il carattere fin dalla XII dinastia. Basta, infatti, porre le une accanto alle altre le opere delle due epoche per riconoscere che risultano da uno stesso insegnamento e da una stessa pratica. Tanto nell'una che nell'altra, le figure isolate hanno un disegno di mano spesso maldestra, ma si raggruppano bene, agiscono, traboccano di movimento e di vita. Gli episodi sono tratti dall'esistenza dei personaggi e ne registrano i fatti con una vena che non ha niente di convenuto. Senza dubbio i tempi hanno progredito dopo la XII dinastia e la composizione è divenuta più sapiente: dove l'artista di Beni-Hassan dispone i suoi lottatori in coppie simmetriche, quello di El-Amarna mescola le sue

FIG. 343. — TUATANCHAMANU.
(*Fot. E. Brugsch*).

FIG. 342. — LA COSÌ DETTA REGINA TAIA.
(*Museo del Cairo*).
(*Fot. E. Brugsch*).

FIG. 344. — TESTA DI UNA STATUA D'HARMHABI.
(*Museo del Cairo*).
(*Fot. E. Brugsch*).

Digitized by Google

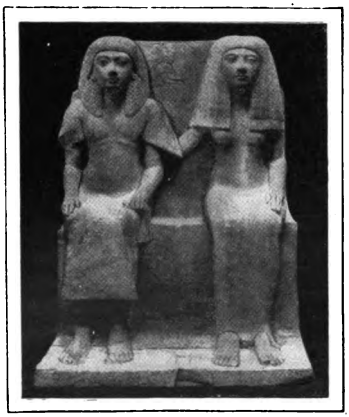


Fig. 315. — Zaiji e Naija.
(*Museo del Cairo*). (*Fot. E. Brugsch*).

comparse e fa di esse una folla che si agita. Il re, accompagnato dalla regina e da una delle figlie, va in carro a pregare nel tempio di Atonu, o chiama un favorito al palazzo per ricompensarlo dei suoi servigi con il dono di collane d'oro. Egli le tende a lui dall'alto della tribuna e le piccole principesse, sollazzate dallo spettacolo, ne gettano, come il padre, con gesti ingenui; intanto, dietro il decorato, i servitori manifestano la gioia con inchini e capriole, secondo il loro grado sociale o la loro educazione (fig. 333). Le abitudini della vita di corte sono trattate con famigliarità ignote ai Tebani: Faraone è a tavola con i suoi e tutti rosicchiano con appetito ossi ricchi di carne, oppure egli s'indugia nell'harem ove giuoca con le figlie (fig. 335) e la regina gli fa odorare un mazzo di fiori (fig. 334), oppure, assisa sulle sue ginocchia, si serra amorosamente a lui, mentre i loro bambini nudi si accarezzano su di un cuscino, davanti a lui, nell'innocenza della loro età. L'equivalente di questi motivi si ritrova altrove, ma adattato e promosso alla dignità di tema sacramentale: ma qui v'è di nuovo il realismo col quale si esprime. Gli artisti di El-Amarna lavoravano fedeli alla natura più ancora di quelli tebani: lo si constata sia dai calchi che prendevano (fig. 336), sia dagli studi al pennello e allo scalpello (fig. 337) che ci vengono da essi e dalla maniera con la quale hanno reso il tipo del sovrano. Mentre gli artisti di Tebe avevano idealizzato i tratti di questo, essi li trascrissero tal quali li percepivano: fronte depressa, faccia

Fig. 346. — Ammone e Maut.
(*Museo del Cairo*).
(*Fot. E. Brugsch*).

Digitized by Google

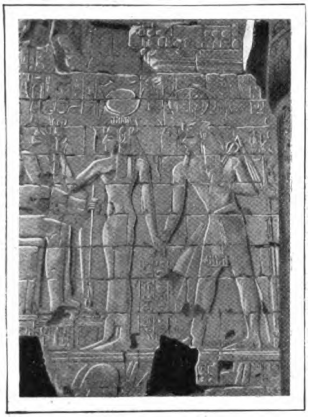


FIG. 347. — BASSORILIEVO DI SETUI I A CARNAC. (*Fot. Banville*).

sporgente in avanti, mento aguzzo, collo magro, ventre gonfio, membra gracili, e non soltanto egli non se ne irritò affatto, ma la gente del suo contorno, appropriandoseli per lusingarlo, si ingegnò di rassomigliare a lui. Risultò da queste tendenze uno stile molto particolare, meno indipendente che non si dica di quello che prevaleva nel resto dell'Egitto, e sopratutto meno incline al paradosso: come la religione di Atonu è solo un vecchio culto portato d'un tratto in prima linea per fare scacco alla grandezza inquietante di Ammone, così la scuola di El-Amarna è una vecchia scuola, tolta dall'oscurità per volere del sovrano e trasformata inopinatamente da lui in laboratorio reale.

Se l'impresa di Amenothes IV fosse riuscita, l'influenza di questi Ermopolitani avrebbe sostituita quella dei Tebani? E' poco probabile: questi erano organizzati con troppa sapienza e possedevano una clientela troppo numerosa perchè la loro fortuna si eclissasse rapidamente. Quando, dopo dieci o quindici anni, la città di El-Amarna fu abbandonata e gli artisti che l'avevano resa illustre ricaddero nell'oscurità, la scuola tebana ridivenne, senza fatica, la scuola ufficiale regia. Pertanto non riprese le cose al punto preciso in cui erano alla morte di Amenothes III, almeno in ciò che concerne il bassorilievo. Basta che si considerino i dipinti coi quali Tuatanchamanu e Harmhabi ornarono i muri laterali della grande colonnata a Luqsor per distinguervi l'azione delle idee ermopolitane. Ammone esce da Luqsor in direzione di Carnac traverso le

FIG. 348. — UN BASSORILIEVO DIPINTO NELLA TOMBA DI SETUI I. (*Fot. Beato*).

Digitized by Google

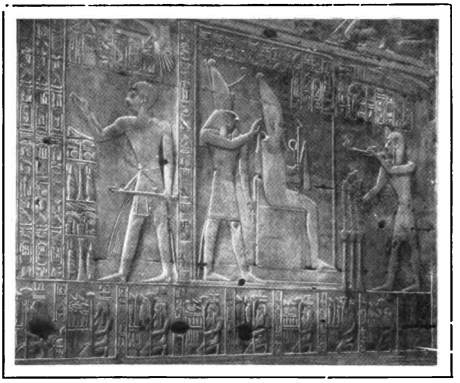


Fig. 349. — Bassorilievo del Memnonio di Setui I ad Abido. (*Fot. Beato*).

strade della città e sul Nilo e il popolo si rallegra intorno a lui; la composizione ha la regolarità e il buon equilibrio dell'arte tebana, ma molte scene accessorie, pasti nella casa, danze, balli militari, sembrano essere tratti da quelli di El-Amarna. Il maestro disegnatore di Harmhabi aveva studiato l'opera dei suoi confratelli provinciali ed aveva raccolte alcune osservazioni per un ringiovanimento dei cartoni tradizionali. Sembra che un po' di questa ispirazione sia passata nei rilievi trionfali di Setui I (fig. 338) e di Ramses II; ma svanì quasi subito dopo di essi, e, in ogni caso, non influì giammai sulla statuaria. Questa, ostacolata per qualche anno dalla persecuzione, riprese il suo slancio quando l'eresia soccombette ed i fabbricatori di immagini reali in Carnac produssero una serie di opere paragonabili a ciò che avevano fatto di più bello fino allora. Essa comprende, oltre i bassorilievi di Harmhabi, su uno dei suoi piloni, l'Ammone (fig. 338) che è un ritratto di questo Faraone, il Chonsu e il Tuatanchamanu, la testa detta di Taia al Cairo, il gruppo di Harmhabi e di Ammone a Torino, forse il busto in legno pietrificato del Cairo (fig. 340) e qualche frammento di un interesse minore. Che il Chonsu (fig. 341) e il Tuatanchamanu (fig. 343) siano di una sola mano, lo credo certo.

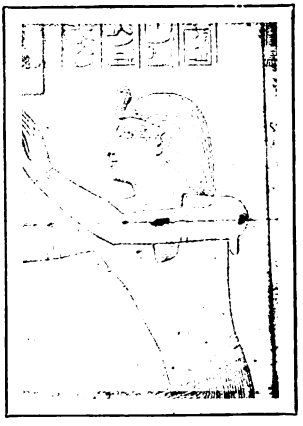


Fig. 350. — Setui I a Abido. (*Fot. Beato*).

Digitized by Google

FIG. 351. — IL PRINCIPE RAMSES, PIÙ TARDI RAMSES II, A ABIDO. (*Fot. Beato*).

Le due facce potrebbero quasi sovrapporsi: l'occhio s'infossa in quantità identica nell'uno come nell'altro, l'attacco del naso è lo stesso come il lieve dilatamento delle narici, lo schiudersi a ciliegia delle labbra e la costrizione delle commettiture. La fisionomia resta sofferente in entrambe; ma gl' indizi di cattiva salute, l'obliquità e la lividura degli occhi, la magrezza delle gote e del collo, la sporgenza delle scapole sono più accusate sul Chonsu che sul Tuatanchamanu: tradiscono una propensione all'etisia che l'artista ha notato con abbastanza verità per provocare la diagnosi dei nostri medici. Il gruppo di Ammone e di Harmhabi è di un sentimento meno personale; tuttavia i due visi hanno una bella espressione e la fattura rassomiglia a quella dei precedenti. I rapporti non sono forse così netti con la così detta Taia, quando di questa si posseggano solo disegni o fotografie (fig. 342): divengono evidenti per chi studia gli originali e vi si distinguono attenuate le particolarità di Chonsu e di Tuatanchamanu. La regina non è una tisica, ma le diverse parti del suo volto sono piene di morbidezza e la mano che la modellò è certo quella che particolareggiò sì delicatamente le immagini del dio e del Faraone, suoi contemporanei Il gruppo di Torino ha la fattura solenne che conviene al soggetto, l'adozione del sovrano da parte del suo padre Am-

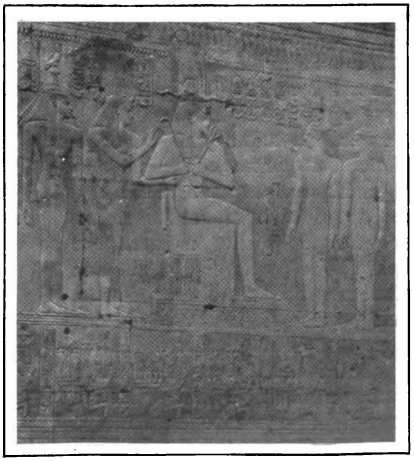


FIG. 352. — SETUI I E LE TRE DEE AL MEMNONIO DI ABIDO. (*Fot. Beato*).

Digitized by Google

Fih. 353. — Setui II nella sua tomba. (*Fot. Insinger*).

mone e la sua intronizzazione; le due teste conservano tuttavia quell'aria di dolcezza un po' malaticcia che caratterizza le altre. Per la stessa ragione, inclinerei a classificare qui il personaggio che Mariette chiamava Meneftah e che è Harmhabi (fig. 344). Qui come nel Chonsu e nel Tuatanchamanu, la durezza della materia, un granito nero compatto, offriva un serio ostacolo allo scultore. Ne ha trionfato con una fortuna insolente e questa fisonomia assorta e fine è di quelle che non si saprebbero dimenticare.

Setui I ricevette, dunque, dalla XVIII dinastia la scuola tebana in piena prosperità e la mantenne. Le poche statue che si hanno del suo tempo, il gruppo di Ammone e di Maut al museo del Cairo, (fig. 346), quello di Zaiji e di Naija (fig. 345) sono opere incantevoli, d'un sentimento e di una distinzione che non furono mai sorpassati in seguito. È del resto la caratteristica dell'arte tebana sotto questo principe, che raffinando ancora la tendenza d'Harmhabi, cercò la grazia e l'eleganza più che la grandezza e l'energia. Senza dubbio, i suoi bassorilievi religiosi (fig. 347) e trionfali del tempio di Carnac, mostrano che, all'occasione, l'ampiezza e la forza non le mancano, ma sono, dopo tutto, opere di bravura senza impronta personale; il carattere dell'epoca si rivela nella sua pienezza nel tempio di Gurna, nell'ipogeo di Biban el Moluc (fig. 348), al Memnonio di Abido. I quadri dell'ipogeo non sono tutti terminati e sale intiere, dove il disegnatore ha finito il suo compito senza che lo scultore abbia cominciato il suo, sono ornate unicamente da schizzi a inchiostro nero e rosso; vi si

Fig. 354. — Siftah Meneftah nella sua tomba. (*Fot. Weigall*).

Digitized by Google

coglie sul vivo la grande abilità pratica degli operai comuni e non vi si ammirerà mai troppo la virtuosità con la quale il direttore, rivedendo il lavoro dei suoi aiutanti, riusciva, con qualche ritocco discreto, a imporgli l'impronta del proprio talento (fig. 349). L'insieme tuttavia è triste e solenne, come conviene ad una tomba: solo in Abido la scuola ha dato l'intiera misura del suo genio. Studiate gli originali sul posto e non dubiterete che lo stesso maestro abbia divisato la decorazione del tempio e quella dell'ipogeo e che una parte almeno dello stesso personale di scultura abbia collaborato a tutti e due. E' un rilievo elastico e nello stesso tempo esatto (fig. 349) che lo scalpello ha carezzato a lungo e di cui ha colorito l'epidermide con una quantità di incisioni quasi impercettibili. Gli dei e le dee hanno i tratti del sovrano e questo profilo ripetuto ovunque si differenzia da lui stesso, ogni volta (fig. 350-351), per una nuova tinta di melanconico languore: bisogna aver visto, verso le dieci del

FIG. 355. — SCENA DELLA TOMBA DI SIFTAH MENEFTAH. (*Fot. Weigall*).

FIG. 356. — SESOSTRI COMBATTENTE A IBSAMBUL. (*Fot. Oropesa*).

Digitized by Google

Fig. 357. — Una delle figlie di Ramses II.
(*Museo del Cairo*).
(*Fot. E. Brugsch*).

mattino, in un bel giorno di febbraio, il Faraone e le tre dee sue compagne (fig. 352), per comprendere fino a che punto l'arte egizia, così triste in apparenza, possa animarsi di vita e di tenerezza squisita. Il laboratorio funerario, distinto da quello di Carnac, persistette sotto i successori di Setui I. A lui dobbiamo il Memnonio di Ramses II in Abido, oggi a metà demolito, e quel che ci resta delle scene di sacrificio e della battaglia di Quadsciu ci insegna che, all'occasione, esso era capace di arditezza. Dopo averlo terminato, ritornò a Tebe e lavorando principalmente sulla riva sinistra, si consacrò alla decorazione degli ipogei reali: quello di Ramses II vale quasi quello di Setui I e si incontrano in Meneftah, in Setui II (fig. 353), presso Siftah Meneftah, figure isolate (fig. 354) e scene (fig. 355) che provano come esso possedette, per molto tempo, artisti di valore. Si perde la sua traccia dopo Siftah, e probabilmente non esisteva più sotto Ramses III al principio della XX dinastia.

L'epoca di Ramses II è stata considerata sovente come il principio della decadenza artistica; niente meno equo di questo giudizio. Ramses II ha molto costruito durante il suo regno di sessantasette anni ed egli ha forzatamente impiegato quanti artisti aveva, buoni o cattivi, per soddisfare la sua mania monumentale: dovunque si vada in Egitto, si è quasi sicuri d'incontrare una stele che porti il suo nome, una statua, un bassorilievo votivo, una cappella, un tempio. In massima parte sono opere delle scuole locali e valgono quel che queste valevano: in Nubia, per esem-

Fig. 358. — Statua in granito nero di Ramses II.
(*Museo di Torino*).
(*Fot. Alinari*).

Digitized by Google

Fig. 359. — Replica del Ramses II di Torino.
(Museo del Cairo).
(Fot. E. Brugsch).

pio, difficilmente si immagina a che punto di goffaggine e di barbarie siano scesi i manovali che hanno lavorato nei semispechi di Derr e di Es-Sebua. Sarebbe, pertanto, inesatto dichiarare che, in essi, si sente la decadenza: non può esservi decadenza dove non c'è arte, come nel caso di questi due templi. Se si vuole apprezzare, con giustizia, l'età di Ramses II, bisogna studiarla là dove manteneva squadre d'operai costituite, a Tebe e sue dipendenze, in Abido, a Memfi, a Tanis: si vedrà che vi fa molto bella figura vicino alle età precedenti. I bassorilievi trionfali di Luqsor, di Carnac, del Ramesseo, d'Ibsambul, che rappresentano tutti la battaglia di Quadsciu, hanno una fattura maestrevole e l'artista o gli artisti che li composero vi affermarono una grande fecondità d'immaginazione, quando si trattò di adattare questo soggetto, sempre lo stesso, alle condizioni molto varie che risultavano, in ogni località, dalla forma e dall'estensione dei quadri da coprire. I bassorilievi religiosi rimangono più nel convenuto: a Tebe conservano tuttavia un aspetto eccellente. Se sono meno perfetti in diversi luoghi del Memnonio d'Abido, ciò avviene perchè, Ramses II, dopo ch'ebbe richiamati alla capitale i laboratori di Setui I, dovette utilizzarne uno lo-

Fig. 360. — I due colossi del lato meridionale a Ibsambul.
(Fot. Beato).

Digitized by Google

FIG. 361. — TESTA COLOSSALE DI RAMSES II.
(*Museo del Cairo*).
(*Fot. E. Brugsch*).

cale che non li valeva affatto. Nella Nubia, ad Ibsambul e a Beit-Ualli dove portò artisti tebani, la scultura conserva da per tutto un aspetto di solidità: Ibsambul possiede ciò che lo Champollion dichiarò essere, non senza giustizia, il capolavoro del bassorilievo egizio, il Sesostri combattente (fig. 356). Di apparenza un po' consunto, per difetto del calcare grossolano di tessitura, per composizione e disegno è di perfezione rara. Il re ha già atterrato un capo libico e, premendolo sotto i piedi, stringe per il braccio e ferisce con la lancia un altro capo: tutti i suoi muscoli sono tesi nel movimento che lo trascina e il suo corpo, lanciato ad oltranza, partecipa allo sforzo col quale abbatte il nemico. Questo non appartiene già più al nostro mondo. Le sue palpebre battono, la bocca si rilassa, la testa si riversa, le gambe si allentano, i ginocchi si piegano. La poca vita che gli resta s'è rifugiata nel busto e palpita debolmente sotto la punta acuta che penetra le carni: appena

FIG. 362. — RAMSES IV E UN PRIGIONIERO LIBICO.
(*Museo del Cairo*).
(*Fot. E. Brugsch*).

FIG. 363. — BUSTO DI UNA STATUA DI MENEFTAH.
(*Museo del Cairo*).
(*Fot. E. Brugsch*).

Digitized by Google

il vincitore lo finirà, s'accascerà tutto insieme e non si muoverà più. Mai l'azione della morte violenta che scioglie, d'un colpo, tutto l'uomo e lo sprofonda inerte al suolo, è stata analizzata con tanta scienza, ed espressa con pari energia.

La statuaria non eguaglia, forse, il bassorilievo, quantunque ci abbia trasmesso qualche opera molto piacevole, come, per esempio, il ritratto di una figlia di Faraone (fig. 357). Essa offre in generale il contrasto paradossale di una doppia tendenza alla vivacità e al gigantesco. Il Ramses in granito nero del museo di Torino (fig. 358), con le sue rotondità un po' morbide, è ancora nella tradizione di Setui I, ed appartiene alla scuola tebana, come lo prova la scoperta d'una replica, di un terzo più piccola, anch'essa in granito (fig. 359) che il Legrain trovò, poco fa, nella *favissa* di Carnac. È la stessa cosa, certamente, per i colossi del Ramesseo e d'Ibsambul. Quelli del Ramesseo hanno troppo sofferto perchè ci possiamo meravigliare d'altro che della loro enormità, ma quelli di Ibsambul meritano pienamente l'entusiasmo che ispirano ai viaggiatori. Io li ho studiati di notte e di giorno, sotto tutti gli angoli e sotto tutte le gradazioni di luce (fig. 360). Il mattino, al pallore dell'alba, sembrano scrutare il lontano orizzonte con uno sguardo cupo e duro: tosto però, quando il sole, scivolando lungo il versante della montagna, ha raggiunto il loro viso, i loro occhi si rischiarano, le labbra fremono e sorridono, e si direbbe per un momento che un fremito di vita repressa corra per il loro corpo. Si domanda come il maestro che li divisò sia riuscito a dar loro proporzioni così esatte, su di un ciglio limitato, dove egli non incominciò a ben giudicare l'effetto dell'o-

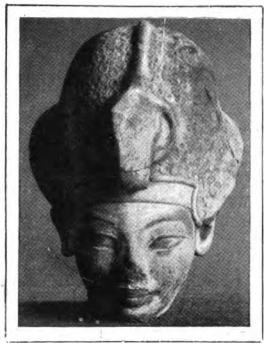


FIG. 364.
TESTA DI FARAONE.
(*Museo del Cairo*).
(*Fot. E. Brugsch*).

FIG. 365. — IL SACERDOTE CON LA SCIMMIA.
(*Museo del Cairo*).
(*Fot. E. Brugsch*).

Digitized by Google

Fig. 366. — Una parete dell'ipogeo di Pahrai a El-Cab.
(*Fot. Insinger*).

che fossero i colossi di Memfi o di Tanis: del Ramesseo nei cortili di un tempio, erano sproporzionati alle statue o agli edifici che li circondavano e non si fondevano armoniosamente come ad Ibsambul con l'insieme della costruzione. Tuttavia non hanno minori qualità di fattura, che non ci permettono di dimenticarli: i più celebri tra essi, l'Abu-l-hôl di Mitrahine e quello dal quale fu staccata la testa enorme del museo del Cairo (fig. 361) non risentono affatto la decadenza. Questa non si rivelò veramente che dopo la morte di Ramses II, durante le guerre civili e le invasioni straniere che desolarono gli ultimi anni della XIX dinastia. Essa era già molto accentuata sotto Meneftah (fig. 363) e sopratutto sotto Ramses III, che copiò pesantemente e goffamente il suo illustre antenato. Le sculture di Medinet-Habu non reggono il paragone con quelle d'Ibsambul o di Luqsor, quantunque alcuni quadri, quello della caccia al leone e della caccia all'urus, per esempio, siano dotati di un bel movimento: è probabile che qui il gusto del sovrano nocque al risorgere della scuola. Dopo di lui, sotto la XX dinastia, qualche pera che quando l'esecuzione era già molto progredita. In essi più straordinario è l'arte con la quale si armonizzano al paesaggio; non si concepiscono altrove e non s'immagina affatto che essendo là, sarebbero potuti essere differenti da quel che sono. Si figura difficilmente ciò posti come quelli

Fig. 367.
Colosso di Ramses II.
(*Museo del Cairo*).
(*Fot. E. Brugsch*).

Digitized by Google

produzione è ancora degna di stima senza oltrepassare di molto il mediocre, così una testa di Faraone munito di casco, con labbra grosse, naso abbondante, occhi strizzati (fig. 364) e un piccolo gruppo in granito di Ramses VI conducente un prigioniero libico al dio Ammone (fig. 362); l'andatura del Faraone è dotata di fierezza, la posa impacciata del barbaro è osservata con abilità e il movimento del leone in miniatura, introdotto fra i due personaggi, è interpretato con la naturalezza abituale agli Egiziani quando disegnano le bestie. Il sacerdote con la scimmia (fig. 365) o, per chiamarlo col suo nome, Ramsesnachuiti, primo profeta d'Ammone, è accoccolato, e con aria distratta studia formule in un rotolo aperto davanti a lui su le gambe. Un piccolo cinocefalo peloso, il dio Thot, gli sta appollaiato sulle spalle e legge con lui da sopra la sua testa. Era difficile coordinare l'uomo e la bestia in una maniera che non fosse sgraziata: lo scultore si è tratto d'impaccio con onore. Il sacerdote piega leggermente il collo, ma si sente che il dio

FIG. 369. — LA TRIADE DI ERACLEOPOLI.
(*Museo del Cairo*). (*Fot. E. Brugsch*).

FIG. 368.
FTAH MEMFITA.
(*Museo del Cairo*). (*Fot. E. Brugsch*).

FIG. 370. — FRAMMENTO D'UN BASSORILIEVO MEMFITICO.
(*Museo del Cairo*). (*Fot. Quibell*).

Digitized by Google

scimmia non gli pesa affatto: questo, da parte sua, si nasconde per metà dietro la pettinatura. E' certo stile tebano, ma con più libertà che il Ramses VI: mentre questo è uscito da un laboratorio reale, l'uomo con la scimmia è originario, senza dubbio, da uno dei laboratori privati che funzionavano a Carnac.

Fig. 371. — Le lamentazioni ai funerali nella tomba di Harminu. (*Museo del Cairo*). (*Fot. E. Brugsch*).

La scuola tebana, che aveva avuti destini così brillanti finchè Tebe mantenne il suo ascendente sull'Egitto, declinò rapidamente quando il potere politico e militare passò alle città del Settentrione. Quali forme particolari avesse rivestite l'arte nelle provincie durante questi lunghi secoli, non è possibile dire con sicurezza, per difetto di monumenti in numero sufficiente. I bassorilievi degli ipogei d'El-Cab (fig. 366) e dei templi di Elefantina, sembrano indicare che quelli del Mezzogiorno fossero sotto l'influenza tebana, come pure quelli del Centro, a giudicarne dal colosso di Ramses II che proviene da Ermopoli (fig. 367) e dalla triade d'Eracleopoli (fig. 369). La scuola memfitica prosperò; lo si sa dalle iscrizioni che ci indicano quanti templi gli Ahmessidi e i Ramessidi costruirono o restaurarono nella loro seconda capitale; ma ad eccezione di qualche colosso di Ramses II,

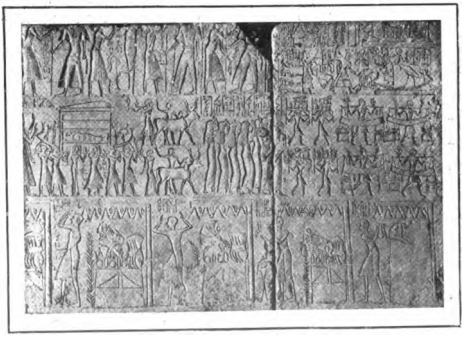


Fig. 372. — Il trasporto delle offerte di Harminu. (*Museo del Cairo*). (*Fot. E. Brugsch*).

Digitized by Google

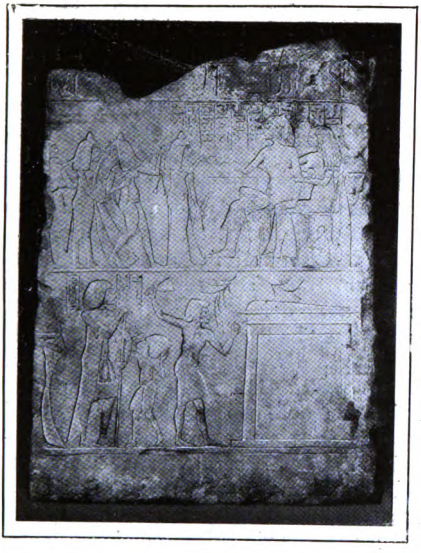


FIG. 373. — FRAMMENTO DELLA TOMBA DI MAIFTAH.
(*Museo del Cairo*). (*Fot. E. Brugsch*).

disposti l'uno dietro l'altro. La composizione e la prospettiva sono quelle dei Tebani e ciò salta agli occhi in Harminu (fig. 372), nel quadro dell'addio al morto (fig. 371): le piangenti e le donne della famiglia sfilano avanti la mummia saltando, danzando, strappandosi i capelli, battendo il tamburello, mentre gli uomini corrono qua e là agitando lunghi rami di giunchi per scacciare gli spiriti cattivi e il loro mescolio ha il realismo dei tempi che seguirono immediatatamente Amenothes IV. È lo stesso per i frammenti di Maiftah (fig. 373): la danzatrice del primo registro ed il falegname del secondo non disadornerebbero le migliori tombe di di cui ho parlato sopra e dei due grandi Ftah che sono al museo del Cairo (fig. 368), non possediamo quasi niente che si attribuisca ad essa con certezza. Si crede riconoscere in molte statue le traccie dell'influenza tebana e questa non è dubbia nei bassorilievi delle tombe contemporanee conservate al Cairo. Non si direbbe che questo personaggio (fig. 370) esca da Hujia o da Chamhait? Le scene di vita domestica e di funerali non sono più disposte alla maniera antica, in registri ordinati saggiamente, con personaggi

FIG. 374. — I DUE NILI DI SAN.
(*Museo del Cairo*).
(*Fot. E. Brugsch*).

Digitized by Google

FIG. 375. — ESEMPLARE D'INCROSTAZIONE IN SMALTO VERDE. (*Museo del Cairo*). (*Fot. E. Brugsch*).

Sceich Abd-el-Gurna o di El-Amarna. I laboratori del Delta non ci hanno lasciato quasi nulla, meno i tanitici; di più il perpetuo rimpiego di statue della prima età tebana, fatto allora da Ramses II, ci lascia molto perplessi quando vogliamo determinare ciò che essi devono alla XIX dinastia. Soltanto dopo l'ascensione di Smendes troviamo da segnalare qualche opera di stile ben netto, soprattutto quei due Nili accoppiati nel museo del Cairo (fig. 374) che apportano, simmetricamente, agli dei offerte di fiori e di pesci. Esse hanno una fattura analoga alla sfinge d'Amenemhait III, ma con più mollezza: non palesano meno la persistenza dell'antica arte locale e ci vorrebbe un caso fortunato per rivelarci opere più caratteristiche ancora. Così come sono, esse ci autorizzano a pensare che il Settentrione dell'Egitto non era in ritardo sul Mezzogiorno e che i suoi maestri, se non producevano tante opere notevoli come quei di Tebe, erano capaci di continuare la tradizione dei loro fondatori e di trasmetterla, senza diminuirla, alle generazioni future.

FIG. 376. — UNO DEI FERETRI DI TUIJU. (*Museo del Cairo*). (*Fot. Quibell*).

C. — LE ARTI MINORI.

Le arti minori come le maggiori avevano raggiunto la perfezione e fornirebbero da sole materia di una storia. Stoviglie, mobili civili o funerari, gioielli od oreficeria sono lo svolgimento naturale di ciò che esisteva nelle età precedenti, tuttavia vi si riconoscono dovunque combinazioni inusitate fino allora ed elementi di cui molti sanno di straniero. I Pastori avevano portato dall'Asia oggetti di uso comune o di equipaggiamento fino allora non adoperati, non foss'altro il carro ed il turcasso; la conquista ed il commercio

Digitized by Google

ne introdussero altri e coll'aiuto della moda gli Egiziani della XVIII dinastia e della XIX finirono con l'accontentarsi facilmente di vasellami, armi, ornamenti, alcuni dei quali, il minor numero, erano la copia diretta dei modelli amorrei, assirii, asianici, egei, la maggior parte tradisce un'azione più o meno forte dei popoli del Mediterraneo orientale. Quando si mettono i pugnali e i piatti micenei vicino a quelli egizi con i quali l'affinità è evidente, si è davvero in imbarazzo a decidere quale sia calcato sull'altro o semplicemente ispirato, ed a pretendere, come si è asserito, che il plagio sia dalla parte degli Egiziani, l'affermazione resta senza prova o lo studio dimostra che è vero il contrario. Bisogna d'altronde tener conto delle reazioni e delle controcorrenti che spesso fanno rifluire ai paesi d'origine, con nuove accomodature, motivi e forme che ne erano usciti da anni. Se si considera il prestigio di cui godeva l'Egitto presso i popoli barbari e la supremazia che esercitava su essi, si è costretti di convenire *a priori* che ha dovuto porgere loro almeno tanto quanto ha preso loro in prestito; pure non si negherà che rami intieri della sua industria non dipendano da altri, la ceramica per esempio. Essa si è impadronita dei diversi contorni propri ai vasi micenei, dei loro doppi colli, dei loro corpi gemelli, delle anse, delle aperture dei colli, ma decorandoli con processi propri,

FIG. 377. — BUSTO DEL FERETRO DI RAMSES II.
(*Museo del Cairo*).
(*Fot. E. Brugsch*).

FIG. 378. — BUSTO IN ARENARIA DI RAMSES IV.
(*Museo del Cairo*).
(*Fot. E. Brugsch*).

Digitized by Google

Fig. 379. — Statuetta in legno annerito di Amenothes II. (*Museo del Cairo*). (*Fot. E. Brugsch*).

soprattutto ricoprendoli di smalto, di quel vivo smalto turchino, così dolce all'occhio e così puro, il secreto del quale era stato scoperto poco tempo innanzi dai suoi stovigliai Anche là il suo spirito inventivo non l'abbandonò e l'adattamento dei tipi stranieri non gli impedì di crearne alcuni che gli appartenessero particolarmente. Non voglio prova migliore di quelle sottocoppe verniciate, bei calici di maiolica turchina, aperti a fiori di loto, o vasi per *cohol* in vernice verde o rossa, dei quali alcuni sono falchi mitriati, scimmie, istrici, dèi Bisu. Le porte e le facciate dei palazzi d'Amenothes I o di Ramses III erano abbellite da piastre di maiolica multicolore incrostate nella pietra e che mostravano il Faraone stesso adorante gli dei (fig. 375), fregi di fiori e di uccelli, file di prigionieri (tav. II). Sono ugualmente egizi quei frammenti di collane e di braccialetti in terra verniciata o in paste policrome di vetro, fioretti, dischi, anelli, perle, gocciole, cartelli, lastre istoriate di figure o di geroglifici, che erano

Fig. 380. — Statuetta in legno annerito di Harmhabi. (*Museo del Cairo*). (*Fot. E. Brugsch*).

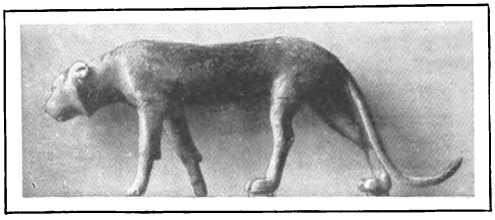
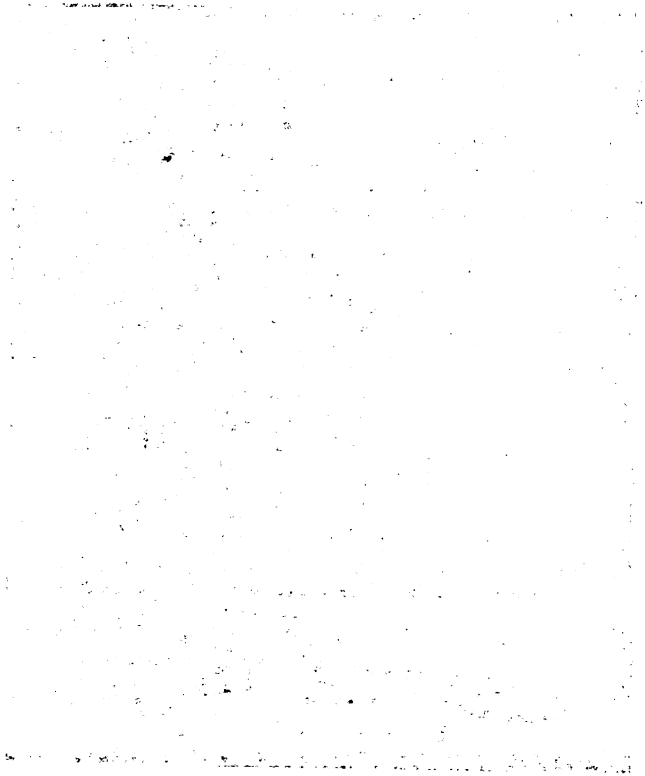


Fig. 381. — Bracciuolo di poltrona in forma di felino. (*Museo del Cairo*). (*Fot. E. Brugsch*).

Digitized by Google



Digitized by Google

... misericordia di ... smalto turchino, così ... e così pure il secr... stato scoperto poco ... avanzi dei suoi stoviglai. Anche ... spirito inventivo non l'aiutò ... l'adattamento dei tipi stranieri non gl' impedì di ... venne al ... che gli ... es- ... arti- ... men- ... avo- ... re di ... sot- ... pe ... erte, ... tarci ... aio- ... tu- ... vasi ... ssa, ... rati, ... poste ... Veneo- ... rano ab- ... olica mul- ... pietra e che ... mostrano il Faraone stesso adorante gli dei (fig. 375), fregi di fiori e di uccelli, file di prigionieri (tav. II). Sono ugualmente egizi que frammenti di collane e di braccialetti in terra verniciata o in paste policrome di vetro, fioretti, ... anelli, perle, ... tela, ... di ... o di gen- ...

FIG. 380. — STATUETTA IN LEGNO ... DI ...
(Museo ...). (Fot. E. Brugsch).

FIG. 381. — BRACCIALETTO DI POLTIGLINA IN FORMA DI FELINO.
(Museo del Cairo). (Fot. E. Brugsch).

Digitized by Google

QUATTRO DELLE TAVOLETTE SMALTATE
CHE APPARTENNERO AL PALAZZO DI RAMSES III IN MEDINET-HABU.
(*Museo dei Cairo*). (*Fot. Daumas*).

Digitized by Google

Digitized by Google

FIG. 382. — SCATOLA PER GIOIELLI DI AMENOTHES III.
(*Museo del Cairo*). (*Fot. E. Brugsch*).

il lusso dei poveri e l'ordinario della gente del mezzo ceto. Del resto è il momento in cui l'innumerevole famiglia degli amuleti incomincia a manifestarsi, scarabei, nodi di cintura, colonnette, occhi mistici, sparvieri, rane e cento altri che si stipano nelle vetrine dei nostri musei: molti di essi sono pure meraviglie. Le figurine funerarie, i *Rispondenti*, che sostituivano il morto negli obblighi del paradiso di Osiride, erano spesso così accurate come le statue di grande statura: ne conosciamo alcune di porcellana smaltata, come quelle di Thutmosis IV e di Ftahmosi, che l'industria moderna dispera, fino ad ora, copiare alla perfezione. E che cosa dire di quelle che provengono dalle tombe private, in calcare, in legno dipinto, in pasta verde o turchina, raramente in bronzo? Gli operai tebani di industria non erano meno abili, nè meno inventivi degli artisti propriamente detti.

Ciò si vede soprattutto in quelli che lavorarono il legno. L'idea particolare che gli Egiziani si facevano della morte aveva suscitato in loro molte forme d'arte che non esistono più tra noi o che non sono più che pure industrie: traini sui quali si trasportavano le mummie alla tomba, scatole e cofani per *canopi* e per figurine, sarcofagi neri con figure dorate e soprattutto i feretri mummiformi. In questi, l'artigiano s'è applicato, in molti casi, a ritrarre sulla maschera

FIG. 383. — LA POLTRONA IMPERO.
(*Museo del Cairo*).
(*Fot. E. Brugsch*).

Digitized by Google

FIG. 384.
CUCCHIAIO
DA BELLETTO
IN LEGNO.
(*Fot. Hachette*).
(*Museo del Louvre*).

i tratti stessi che aveva il personaggio, giacente all'interno, mentre era ancora in vita: alcuni reggono il paragone, per la verità della modellatura e per la ricchezza degli ornamenti, a quel che hanno prodotto di meglio le scuole reali, così le scatole di Tuiju e di Iuija (fig. 376), padre e madre della regina Tiji, dorate e incrostate di pietre o di paste di vetro, quella di Ramses II (fig. 377), eseguita alla fine della XX dinastia per sostituire l'originale distrutto dai ladri. Tutte le qualità della grande scultura, il vigore, l'espressione, la grazia vi si ritrovano ed esse si mantennero intatte presso gl'intraprenditori tebani di pompe funebri quando avevano incominciato a cedere nei laboratori ordinari: lo si confesserà senza esitare, se si paragona il feretro di Ramses II con la statua in pietra di Ramses IV (fig. 378) anteriore a lui di qualche anno. Le immagini degli dei o dei re che si chiudevano negli ipogei, dopo che erano servite per i riti del seppellimento, erano meno curate dei feretri, ma avevano ancora bell'aspetto, se bisogna giudicarne dai resti che sussistono al museo del Cairo. Vi sono là, alcuni Thutmosis III, alcuni Amenothes II (fig. 379), alcuni Harmhabi (fig. 380), tagliati nel cedro o nell'abete, poi impeciati e imbitumati in vista delle cerimonie dell'*Apertura della Bocca*, che destano stupore malgrado le mutilazioni subìte. E i mobili che le accompagnavano sono

FIG. 385. — SCATOLA DA BELLETTO.
(*Museo del Cairo*). (*Fot. E. Brugsch*).

FIG. 386. — SCATOLA
DA BELLETTO.
(*Museo del Cairo*).
(*Fot. E. Brugsch*).

Digitized by Google

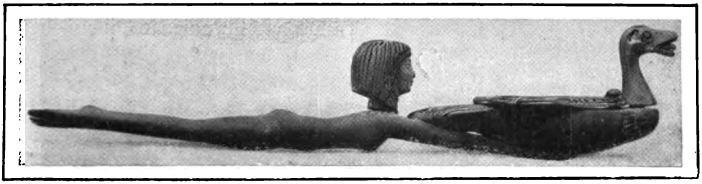


FIG. 387. — CUCCHIAIO IN FORMA DI NUOTATRICE.
(*Museo del Cairo*). (*Fot. E. Brugsch*).

stati fabbricati da mani di operai; non credo che si sia mai reso meglio l'incedere dei felini, lento, pieghevole, ritenuto, come nelle figure di leopardo che decorano le poltrone funebri d'Amenothes II (fig. 381). Così pure raramente i mobili sono stati rivestiti di forme più eleganti e meglio adattate ai bisogni della vita ordinaria: che cosa più ingegnoso e più incantevole nel loro genere, delle tre poltrone, o delle scatole per gioielli (fig. 382) che Amenothes III e i suoi figli deposero nell'ipogeo dei parenti della regina Tiji? Hanno un'apparenza di comodità moderna che colpisce e se una di esse, quella i cui piedi anteriori sono sormontati da una testa umana, si è potuta chiamare dai visitatori la *poltrona impero* (fig. 383), un'altra potrebbe essere qualificata, altrettanto giustamente, *poltrona Luigi XVI*.

FIG. 388.
STATUETTA
DI NEGRA.
(*Collezione Petrie*).
(*Fot. Petrie*).

Dove la destrezza si manifesta più originale e più feconda è nella fabbricazione giornaliera degli oggetti di teletta e specialmente di quelli che si chiamano impropriamente cucchiai da profumi. Questi consistevano in un manico leggero e in un ricettacolo dove versare belletto ed essenze (fig. 384), ma quale

FIG. 389. — STATUETTA
DI DONNA.
(*Fot. Chassinat*).

Digitized by Google

FIG. 390. — LA SIGNORA NAIJA AL LOUVRE. (*Fot. Hachette*).

varietà d'invenzione nel disegno e nelle proporzioni! Ora un vitello coricato, il cui dorso si apre (fig. 385); una volpe che fugge portando un pesce enorme il cui corpo fa da cucchiaio; un seme di loto che si schiude a tazza su di un mazzo di fiori (fig. 386); una fanciulla che coglie fiori o se ne va per la palude suonando la chitarra; una serva nuda che porta offerte; uno schiavo grottesco curvo sotto il peso di un sacco, di un vaso, di un otre (fig. 303) o di un calderotto sproporzionato alla sua statura (fig. 304). Il tipo favorito, ed anche il più elegante, è quello della nuotatrice (fig. 387) con le braccia allungate che sostengono a fior d'acqua un'anitra vuota le cui ali si ripiegano a coperchio. Alcune statuette, che qualificheremmo gingilli da scaffale, se le definissimo con le nostre idee moderne, sono statue di *doppio* ad uso delle fortune mediocri, sia che rappresentino il padrone della tomba, sia che gli procurino domestici e schiavi. Siccome erano a buon mercato si stimavano assai ed i fabbricanti avevano acquisita, con la pratica, una perizia inimitabile. Il tipo etnico è colto in tutta verità, come nella piccola negra in ebano della collezione Flinders Petrie: di raro si è resa più felicemente l'espressione di bontà e di gaiezza spensierata propria alle razze nere (fig. 388). La figura di principessa descritta da Chassinat (fig. 389) e quella della collezione James Simon accusano, senza esagerarli, i caratteri comuni alla famiglia dei Chuniatonu: faccia diritta e acuminata,

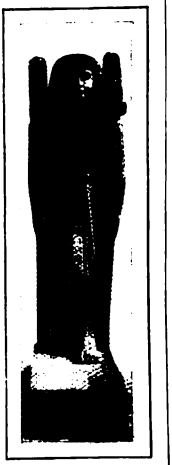


FIG. 391. STATUETTA DI SACERDOTE. (*Fot. Hachette*).

FIG. 392. — LA FANCIULLETTA DI TORINO. (*Fot. Lanzone*).

Digitized by Google

vita lunga e sottile, fianco svelto, coscia ampia. La signora Naija del Louvre (fig. 390) non vale forse oro quanto pesa, per la sua faccia biricchina, il suo giovane petto, castamente modellato, sotto la tunica di garza e per quel fiore di loto, il cui bocciuolo punta tra le due mammelle? La fanciulla di Torino (fig. 392), in atto di mettere il suo orecchino, è ignuda e non si trova a disagio. Ancora nell'età indecisa tra la puerizia e l'adolescenza, le sue forme esitano fra quelle della donna e del ragazzo. Gli uomini non offrono materia ugualmente ricca. Molti che appartenevano al sacerdozio, vollero essere ritratti nello splendore dei paramenti sacri e certo non vi guadagnano. Non manca chi al Louvre avrebbe migliore aspetto, se non fossero ad ingombrarlo le insegne del suo dio: due statuette di Ammone e di Ftah (fig. 391) o una grossa testa di ariete sormontata dal disco solare. I tre del Cairo, con la loro falsa aria giapponese, hanno più disinvoltura e le statuette di impiegati che si trovano a Berlino e quelle del Louvre, non sono fuori di posto accanto alla

FIG. 393. — PIATTO DI HATIJAI. (*Museo del Cairo*). (*Fot. E. Brugsch*).

FIG. 394. STATUETTA DI UFFICIALE. (*Museo di Berlino*). (*Fot. Hachette*).

FIG. 395. — COPPA DI ZAGAZIG. (*Museo del Cairo*). (*Fot. E. Brugsch*).

Digitized by Google

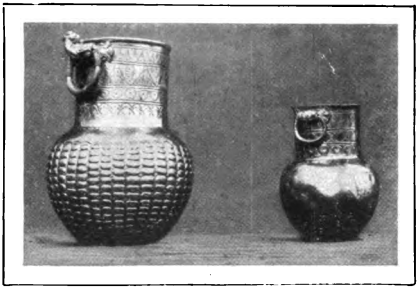


FIG. 395. — I DUE VASI IN ORO DI ZAGAZIG. (*Museo del Cairo*). (*Fot. E. Brugsch*).

signora Naija. La breve parrucca libera loro il collo e parte della testa, il gabbano vela appena il loro busto, le gambe escono vigorose e fini dalla gonna rimboccata. Sono le reliquie di un'industria fiorente e, per una ventina di esemplari pervenutici, certo moltissimi furono distrutti come legno da ardere nei tempi più antichi e nei moderni. Si intuisce che, verso la fine della seconda età tebana, esisteva un'arte a mezzo popolare, varia per aspetti e di così franco scalpello, da confondere quanti ancora tengono per articolo di fede la immobilità nella coltura egizia.

Sembra che i processi di fusione per i metalli si fossero perfezionati durante i secoli che separano le due età tebane: noi non troviamo più delle opere metà battute e metà fuse, come la statua di Piupi I, ma statue tutte in bronzo fuso, di grandezza naturale, come quella a cui apparteneva il busto di Ramses IV della collezione Pelizaeus. Non si fabbricavano di un sol getto ancora, ma i diversi elementi venivano preparati uno dopo l'altro e poi tenuti insieme da denti metallici dispersi nella massa. Rimane pochissimo della statuaria in metallo, bronzo, rame, argento od oro. Solo qualche statuetta si salva dalla rovina generale, ma i lavori in oro e i gioielli ci sono noti meglio di quelli della XII dinastia. Non mancano oggetti in rame e in bronzo: il nostro museo ne possiede di bellissimi, come le due tazze, raccolte da Newberry nella polvere della tomba di Rachmirija, il cui ventre con-

FIG. 397. — LA BROCCA DALLA CAPRA DI ZAGAZIG. (*Museo del Cairo*). (*Fot. E. Brugsch*).

Digitized by Google

tiene un piccolo bove che si drizza sopra una barretta sovrastante la parete di fondo, o il piatto che Daressy riportò dall'ipogeo di Hatijai (fig. 393), col suo ombelico, non sappiamo se in argento o in oro, oggi perduto, e all'intorno le sue macchie di loto ove pascolano gli armenti, senza avvedersi che un toro è stato atterrato da un leone. Il Louvre ha i rimasugli del vasellame appartenente a Thautiji, legato di Thutmosis III: una coppa d'oro intatta e i frammenti d'una coppa in argento, ma il tesoro scoperto qualche anno fa a Zagazig, tra le rovine dell'antica Bubaste, data da Ramses II e dai suoi successori. Un vasello da bere in oro, simulante un loto a metà dischiuso in cima allo stelo, porta il nome della sua nipotina Tauasrit. Non lo proporrei come modello ai nostri contemporanei, ma accanto ad esso abbiamo una ventina di tazze in argento a base piatta e a pareti basse con ornamenti molto ben studiati. Nel fondo di una (fig. 395) è un lago ricco di pesci, sul quale un piccolo canotto va alla ventura con un pastore ed un vitello come equipaggio; un poco più lontano due giovani donne nuotano l'una accanto all'altra. Sulla collina, quattro palmizi di convenzione si elevano a distanze uguali: sfingi alate col volto femmineo vagabondano negli intervalli, diversi animali corrono spaventati: un bove selvaggio in fuga innanzi ad un leopardo, lepri e gazzelle inseguite da volpi e cani e lupi. Le figure del registro medio hanno un rilievo molto debole e quasi sembrano incise, quelle dell'orlo, più sporgenti, sono terminate a bulino. Due vasi in oro (fig. 396) accompagnano i piatti: l'uno a ventre liscio e collo ornato di fogliame e di figure, l'altro a ventre con rilievi regolari rammentanti la spica del granturco. Entrambi

FIG. 398. — MANICO DI SPECCHIO IN AVORIO. (*Museo del Cairo*). (*Fot. E. Brugsch*).

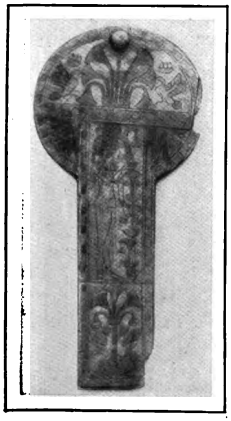


FIG. 399. — ASTUCCIO DA SPECCHIO. (*Museo del Cairo*). (*Fot. E. Brugsch*).

Digitized by Google

hanno un anello di sospensione, fissato all'orlo dell'imboccatura, con un vitello coricato, lavoro, questo, preziosissimo. Però il capolavoro, nella collezione, è una grande brocca coperta, per tre quarti della sua altezza, da striscie longitudinali di ovuli, sovrapposti come le scaglie di una pigna. Il suo più gran pregio è la originalità del manico (fig. 397). Una capretta, ingolosita dall'odore del vino, che la brocca contiene, dà la scalata arditamente, e là, diritta sulle zampe posteriori, i garretti tesi, la schiena rigida, i ginocchi appoggiati contro due corolle d'oro, che sbocciano orizzontali dalla parete d'argento, il muso vibrante, essa guarda al disopra dell'orlo. Un anello trapassante le sue narici, serviva ad attaccare il vaso. L'esecuzione è eccellente, ma la concezione la sorpassa; nulla è superiore allo slancio della bestiolina, nè più di spirito che l'espressione bramosa diffusa nel suo corpo.

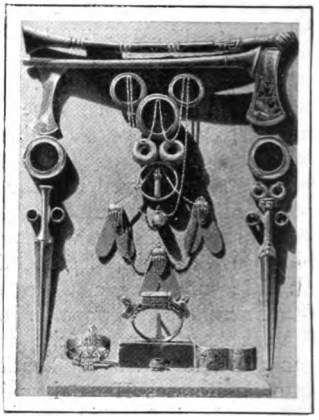


Fig. 400. — Scelta di gioielli di Ahhatpu.
(*Museo del Cairo*).
(*Fot. E. Brugsch*).

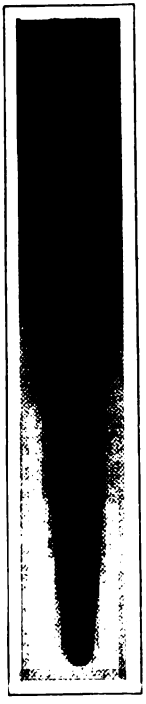


Fig. 401.
Il pugnale di Ahmosis.
(*Musco del Cairo*).
(*Fot. E. Brugsch*).

Armi o gioielli, mai l'ornamento venne trattato con più amore. Anelli, anelli da piede, braccialetti, catenelle, specchi, tutto è perfetto e di finissimo gusto. Lo stupefacente Bisu del nostro museo (fig. 398) è un manico di specchio e persino certi astucci da specchi rasentano il capolavoro. Sia di esempio quello che fu raccolto nella tomba di Amenothes II (fig. 399) e in cui è effigiata la figlia del re ignuda, tra i fiori. Nè sono oggetti usciti dalla terra alla spicciolata: essi formano un insieme che ci apprende ciò che erano gli scrigni degli uomini e delle donne ricche. La regina Ahhatpu, la cui mummia aveva avuto un ricordo di ciascun marito e di ciascun figlio,

Digitized by Google

possedeva, ella sola, quanto basta per giudicarne. Che cosa non è stato detto del pugnale e dell'ascia che le venivano da Ahmosis? (fig. 400). Il pugnale specialmente (fig. 401) eccita la curiosità con la sua lama in bronzo nero incrostato d'oro massiccio: sulle sue facce un leone perseguita un toro in presenza di quattro grandi cavallette, e quindici fiori sbocciano in un damaschinaggio di oro chiaro. Rammenta i pugnali achei di Micene, ma le civiltà nascenti dell'Europa hanno preso in prestito i loro modelli dall'Egitto, o l'Egitto si è inspirato alle loro creazioni? Però se il soggetto è straniero, cosa non provata, l'esecuzione e la composizione sono tebane. Lo stesso può dirsi per gli ornamenti che l'accompagnano: collane, catenelle, anelli, braccialetti da piede. Solo nelle contrade del Nilo, ai parenti in lutto, poteva venir l'idea di mettere fra i bagagli della morta canotti con equipaggi in argento e in oro (fig. 402) perchè ella potesse imbarcarsi sul mare di Occidente o negli stagni del loro funebre dominio. E analizzando la larga collana, che pendeva al collo della regina (fig. 403), ci accorgeremo che le estremità si fissano con due teste di falco in oro, rialzate in smalto azzurro, simili a quelle diffuse tra gli orafi della XII dinastia, come tra i loro predecessori delle età memfitiche. Le spirali, i fiorellini

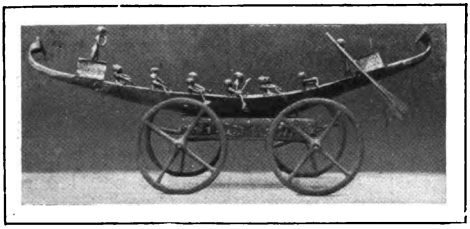


FIG. 402. — UNA FRA LE BARCHE DELLA REGINA AHHATPU.
(*Museo del Cairo*). (*Fot. E. Brugsch*).

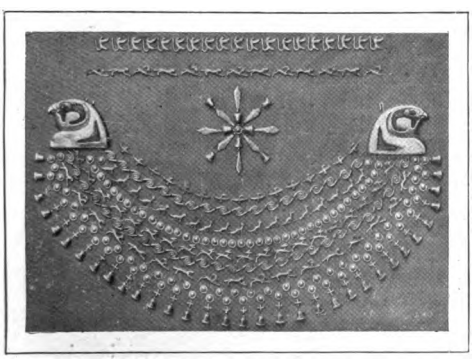


FIG. 403. — COLLANA IN ORO A TESTE DI FALCO.
(*Museo del Cairo*). (*Fot. E. Brugsch*).

Digitized by Google

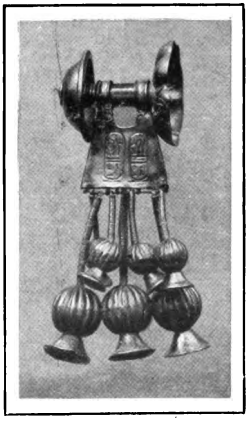


Fig. 404. — Orecchini di Setui II.
(*Museo del Cairo*).
(*Fot. E. Brugsch*).

di quattro petali a croce greca, i tondini, i ciondoli a campanelle, che formano sette fili, fra gli undici, sono più numerosi degli scarabei o di altri ornamenti arcaici. Per il resto, nulla più egizio dei falchi volanti, dei gatti seduti, delle gazzelle fuggenti, delle caprette che leonesse inseguiscono. Vi è però un tipo nuovo, che viene da fuori: l'orecchino. Era forse completamente ignorato dalle generazioni anteriori? In ogni caso non apparisce spesso che nei monumenti della XVIII dinastia e sembra, in esso, come negli altri gioielli, che la mano dell'artefice sia divenuta pesante. I Faraoni avevano guadagnato molto oro in Etiopia e in Siria e ne mettevano quanto era possibile sulla loro persona. Non sono più le leggere corone che portavano le principesse di Amenemhait o di Sanuasrit, ma grossi diademi, enormi orecchini, orecchini di Setui II (fig. 404) o di Ramses XII (fig. 405) che, per il loro peso, allungavano le orecchie; braccialetti sopracarichi di pietre preziose, come quelli che Ramses II donò alla sua nipotina (fig. 406) Tauasrit, ereditati recentemente dal museo del Cairo. Sono solidi, robusti, e mai artefice seppe il suo mestiere meglio di chi li fece, ma le grosse placche di lapislazzuli, che formano il corpo delle anitre, i filetti in oro, le linee di granuli tirate a profusione sulla superficie, hanno qualche cosa di grossolano. Si prova la stessa impressione guardando, al Louvre, lo scrigno del principe Chamuasit: per il suo fermaglio, sparviero con testa di ariete (fig. 407), per il suo pettorale (fig. 408) ove l'avvoltoio e l'ureo s'incorniciano in una facciata di naos si pensa che forse il gusto raffinato e sobrio dei vecchi orafi si era pervertito, nello studio di modelli importati dalla guerra o dal commercio in Asia. Ma sarà

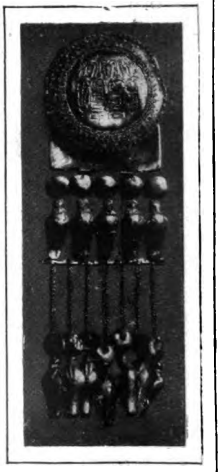


Fig. 405.
Orecchino di Ramses XII.
(*Museo del Cairo*).
(*Fot. E. Brugsch*).

Digitized by Google

difficile affermarlo sin che dagli scavi non ci verranno restituiti, per la Mesopotamia e l'Assiria, gli equivalenti dei tesori ammassati nelle rive del Nilo.

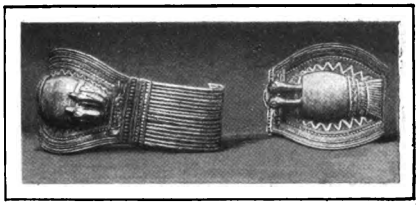


FIG. 406. — BRACCIALETTI DI RAMSES II. (*Museo del Cairo*). (*Fot. E. Brugsch*).

Molti asiatici ed europei si stabilirono a Tebe e nelle grandi città durante il secolo che durò la egemonia egiziana: modificarono un po' le abitudini della nazione, le insinuarono bisogni nuovi e con essi, sembra, penetrò il gusto dei gioielli pesanti. Pure, qua e là trasparisce il sentimento natìo e si trovano oggetti semplici e squisiti: il gran sacerdote Panotmu portava, al braccio, un semplice vinco d'oro ornato da una reticella di smalto multicolore ed è uno fra gli esemplari più belli del museo del Cairo.

In questi domini ristretti dell'industria, come nei più larghi dell'architettura, la seconda età tebana, nonostante continuasse, per lo più, le forme antiche, seppe anche crearne e svolgerne nuove e testimonia una potenza di produzione, che uguaglia, se non la sorpassa, quella dell'età memfitica. L'ideale che si propose è meno sereno e meno puro, ma si avvicina più alla realtà.

Lo slancio che aveva sospinto Faraone e il suo esercito al di là dell'istmo aveva guadagnato l'intero popolo, e quelli che non partivano per la conquista, teologi, letterati, commercianti, artisti, sentendo come si disserravano intorno a loro i limiti del mondo, resero più ampio il ciclo del loro sapere, delle loro aspirazioni, ciascuno nell'opera che li occupava. Vedendo grande, tentarono di fare il grande in tutto e non come i loro antenati, nelle Piramidi, ammucchiando materiali, ma con l'immensità delle concezioni. Così, gli architetti giunsero ai colonnati giganteschi di Luqsor e Carnac, gli scultori ai colossi della pianura tebana e d'Ibsambul. Raggiunto un apice che non

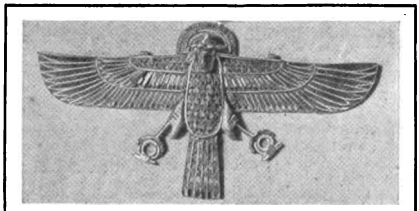


FIG. 407. — FERMAGLIO DI CHAMUASIT. (*Museo del Louvre*). (*Fot. Hachette*).

Digitized by Google

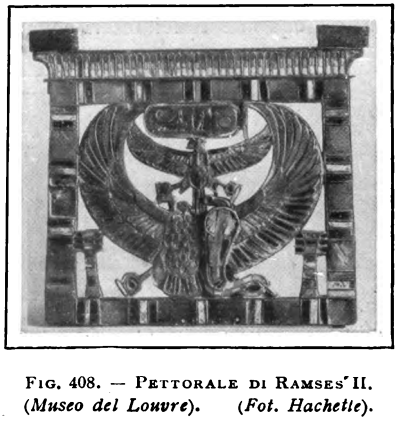


FIG. 408. — PETTORALE DI RAMSES II. (*Museo del Louvre*). (*Fot. Hachette*).

era possibile sorpassare, non vi si mantennero a lungo. Lo sforzo li aveva estenuati e il loro vigore artistico decadde dopo Ramses III come decadeva la potenza militare del regno. La loro opera non è la più uniformemente bella che l'Egitto abbia prodotta, e altri le preferiscono quella dell'epoca memfitica: io credo che è la più viva, la più varia, la più completa, quella che meglio caratterizza quel popolo con tutti i suoi difetti e le sue qualità. Ed è certamente quella che più onora l'Egitto e per cui esso ha uno dei posti più elevati nella storia artistica del mondo.

BIBLIOGRAFIA. — *Seconda età tebana.* — Qui i monumenti sono così numerosi e sono stati studiati così spesso, che è stato necessario scegliere. Si può raccomandare per l'insieme: MARIETTE, *Voyage dans la Haute-Egypte*, t. I, p. 55-81, 90-98, e tav. 18-34, 37-38, t. II, p. 1-82, 107-109, e tav. 39-65-74, e E. DE ROUGÉ, *Album photographique de la Mission*, n. 47-88, 125-133, 138-141, 151-155 con le parti del testo che corrispondono a questi numeri.

L'Architettura. — A. *I templi.* — Per la disposizione dei templi al tempo del secondo impero tebano, vedere PERROT-CHIPIEZ, *Histoire de l'art dans l'antiquité I. Egypte*, 1882, LXXVI-879 p.; — G. MASPERO, *Archéologie égyptienne*, 1ª ed., 1888, p. 66-87; — W. SPIEGELBERG, *Geschichte der ægyptischen Kunst*, 1903, p. 40-51. — In quello che concerne la storia dei principali templi di Tebe e della Nubia, vedere per Luqsor: L. BORCHARDT, *Zur Geschichte des Luqsortempels*, in *Zeitschrift für ægyptische Sprache*, 1896, t. XXXIV, p. 122-138; — GAYET, *Le Temple de Louxor* (Mémoires de la Mission du Caire, t. XVIII), 1894, Vienna, in-4°, 174 p. e LIV tav.; G. DARESSY, *La Procession d'Ammon dans le Temple de Louxor* (Mémoires de la Mission française, t. VIII), p. 380-391 e XVI tav., e la *Notice explicative des ruines du Temple de Louxor*, 1893, Cairo, in-8°, IX-81 p.; — per Carnac: MARIETTE, *Karnak*, Parigi, 1875, *Texte* in-4°, 88 p., e *Atlas* in-f°, LVI tav.; — G. LEGRAIN, *Rapports sur les travaux de Karnak*, in *Annales du Service des Antiquités*, I 1900, p. 193-200, II 1901, p. 184-189, 265-280, IV 1903, p. 1-40 e 6 tav., V 1904, p. 1-43 e 6 tav.; — L. BORCHARDT, *Zur Baugeschichte des Amonstempels von Karnak*, in-4°, Lipsia, 1905, 47 p. e 1 tav.; — per Deir-el-Bahari: NAVILLE, *The Temple of Deir el Bahari* (*Egypt Exploration Fund*, t. XII-XIV, XVI, XIX, XXVI, XXIX); *Introductory Memoir*, in-4°, Londra, 1894, 31 p. e XIV tav., in-4°, I 1896, 15 p. e XXXI tav., II 1897, 17 p. e XXII-LV tav., III 1898, 21 p. e LVI-LXXXVI tav., IV 1901, 11 p. e LXXXVII-CXVIII tav., V 1906, 12 p. e CXIX-CL tav., VI 1908, 31 p. e CLI-CLXXIV tav.; — per il Ramesseo: J. E. QUIBELL, *The Ramesseum* (*Egyptian Research Account*, t. II), in-4°, Londra, 1898, 21 p. e XXXI tav.; — E. BARAIZE, *Déblaiement du Ramesseum*, in *Annales du Service des Antiquités*, 1907, t. VIII, p. 193-200; — per il tempio di Thutmosis III e per gli altri templi funerari rovinati: GRÉBAUT-MASPERO, *Le Musée égyptien*, t. I, 1890-1900, p. 3-9 e tav. XVI-VII; DARESSY, *La Chapelle d'Uazmès*, in *Annales du Service des Antiquités*, 1900,

Digitized by Google

t. I, p. 97-108; Flinders Petrie, *Six Temples at Thebes*, 1897, in-4°, Londra, 33 p. e XXVI tav.; Weigall, *A Report on the Excavation of the funeral Temple of Thutmosis III at Gurneh*, in *Annales du Service des Antiquités*, 1906, t. VII, p. 121-141 e t. VIII, p. 286; — per Medinet-Habu. G. Daressy, *Notice explicative des ruines de Médinét-Abou*, in-8°, Cairo, 1897, VII-120 p.; Uvo Hölscher, *Das Hohe Tor von Medinet-Habu, eine baugeschichtliche Untersuchung*, in 4°, Lipsia. 1910, IV-68 p. e 10 tav.; — per Beit-Ualli, Gerf-Hussein, Uadi-es-Sebua, Amada, Derr Ibsambul, Abahuda: Gau, *Monuments de la Nubie*, Stoccarda-Parigi, 1822, tav. 12-14 27-3 , 42-63; Maspero-Barsanti, *Les Temples immergés de la Nubie, Rapports*, p. 60-61, 87-89. 106 168 e tav. LIII. LXXXV-LXXXVII, CX-CXL. CXLIV-CXLIX — B. *Le tombe*. — Per l'Etiopia: Cailliaud, *Voyage à Méroé*, atl., in-f°, Parigi, 18-3, t. II, tav. VII-XV; — per le tombe reali, vedere, oltre alle opere in proposito citate parlando dei templi di Gebe: Mariette, *Abydos*, in-f°, Pari i, I 1868, 86 p. e 53 tav , II 1879, 51 p. e tav. 1-21; — Caulfeild-Petrie, *The Temple of the Kings at Abydos* (*Egyptian Research Account*, t. VII.), in-4°, Londra, 1902, 3 p. e XXVI tav ; — E. Iefébure, *Les Hypogées Royaux de Thèbes*, (*Mémoires de la Mission du Caire*, t. II-II), in-4°, Parigi, t 1 1880, 31 p. e LXIV tav., II 1887-1888, VIII e 191 p. e 74-XLI tav.; — V. Loret, *Les Tombeaux de Thoutmès III et d' ménophis II et la Cachette royale de Biban el-Moloûk*, in *Bulletin de l'Institut égyptien*, 1899, 3 serie, t IX, p. 91-112 e 15 tav.; — Fr. Guilmant, *Le Tombeau de Ramses IX* (*Mémoires de l'Institut français du Caire*, t. XV, in-4° quadrato, 1907, 96 tav.; — Theodor M. Davis, *The Tomb of Thutmes IV*, in-4°, Londra, 1905, XLV-150 p. e XXVIII tav., *The Tomb of Hatshepsitou*, in-4° Londra, 1906, XV-112 p., *The Tomb of Iouiya and Touiyu*, in-4°, Londra, 1907, X-48 p. e XLIV tav., *The Tomb of Siphtah* in-4°, Londra, 1908. 45 p. e XXIX tav., *The Tomb of queen Tiyi*, in-4°, Londra, 1910, 45 p. e XXXV tav., *The Tomb of Haremheb*, in-4°, Londra, 1911 (in pubbl.); — per le tombe private: Bénédite-Bouriant-Ghassinat-Maspero-Scheil-Virey, *Tombeaux thébains* (*Mémoires de la Mission du Caire*, t. V), in-4°, Vienna, 1889-1894, 657 p.; — Bousac, *Le Tombeau d'Anna* (*Mémoires de la Mission du Caire*, t. XVIII), in-f°, Parigi, 1896, IV p. e XVI tav.; — Taylor-Griffith, *The Tomb of Paheri at El-Kab*, in-f°, Londra, 1894, 34 p. e 10 tav.; — N. de G. Davies, *The Rock-tombs of el-Amarna* (*Archæolog.cal Survey of Egypt*. t. XII-XVIII), in-4°, Londra, I 1902, 56 p. e XLI tav.. II 1905, 48 p. e XLVII tav., III 1905, 41 p e XXX X tav., IV 1906, 36 p. e XLV tav., V 1907, 37 p. e XLIV tav., VI 1908, 44 p e XLIV tav.— C. *I palazzi*. — Oltre l'opera di Flinders Petrie su Tell-el-Amarna che è stata citata sopra, vedi: G. Daressy, *Le palais d'Aménophis III à Médinét-Abou*, in *Annales du Service des Antiquités*, t. IV, p. 165-170 e I tav ; — Robb de P. Tytus, *A preliminary Report on the Re-Excavation of the Palace of Amenhetep III*, in-4°, New York, 1904, 25 p. e 4 tav.; - Maspero, *Causeries d'Egypte*, in-8°, Parigi, 1907, p. 257-264.

La Pittura e la Scultura. — A. *Pittura*. — Oltre alle opere citate a proposito delle tombe reali o private, vedi: Fr -W. de Bissing e Reach, *Bericht über die malerische Technik der Hawata-Fresken von Kairo*, in *Annales du Service des Antiquités*, 1906, t. VII, p. 64-70; — Flinders Petrie, *Egyptian decorative Art*, in-8°, Londra, 1895; — G. Jéquier, *La Décoration égyptienne*, in-4°, Parigi, 1910-1911, 28 p e XL tav. — B. *Scultura*. - Per la scultura del secondo Impero tebano, consultare, oltre le opere generali: Mariette, *Album du Musée de Boulak*, in-f°, Cairo, 1874, tav. 32, 34, 37; — E de Rougé, *Album photographique*, n-f°, Parigi, 1867, n. 55-56, 64, 72-74, 77, 80-85, 125-135; — Fr.-W. de Bissing. *Denkmäler der ægyptischen Skulptur*. tav. 36-59, 76-97 e le parti del testo corrispondente; - L. Borchardt, *Kunstwerke aus dem ægyptischen Museum zu Kairo*, in-f°, Cairo, 1908, tav. 8-15, 24-38, 33 e p. 6-8, 11-13, 14; — J. Capart, *L'Art égyptien*, in-4°, Bruxelle , 1909, t. v. 61-74. e l'articolo di Maspero, *La Cachetie de Karnak et l'Ecole de sculpture thébaine*, in *Revue de l'Art ancien et moderne*, 1906, t XX, p. 337-348. I libri, opuscoli o articoli seguenti: G. Legrain, *Statues et Statuettes de Rois et de particuliers* Catalogue général du Musée du Caire), in-4°, Cairo, I 1906, p. 30-89 e tav. XXVII-LXXIX, II 1909, 40 p. e LIII tav.; — R. Lepsius, *Eine Sphinx*, in *Zeitschrift für ægyptische Sprache*, 1887, t. XX, p. 117-120; — G. Maspero, in O. Rayet, *Monuments de l'Art antique*, in-f°, Parigi, 1880-1884, t. I; *La Statue de Khonsou*, in *Annales du Service des Antiquités*. 190 , t. III, p. 181 e I tav.; *Sur un fragment de Statuaire Thébaine*, in *Revue de l'Art*

Digitized by Google

ancien et moderne, tav. XVII, p. 401-404 e 1 tav.; *La Vache de Dêir el-Bahari*, in *Revue de l'Art ancien et moderne*, 1907, t. XVII, p. 5-18 e 3 tav.; *Les Quatre Têtes de Canopes du Musée du Caire*, in *Revue de l'Art ancien et moderne*, 1910, t. XXVIII, p. 241-252 e 1 tav.; in *Musée égyptien*, t. I, 1890-1900, tav. J, XLIV e p. 3-4, 39-40, t. II, 1901-1907, tav. V-VI e p. 15-20; — Legrain, *Le Musée Egyptien*, t. II, tav. I-IX e p. 2-14; — G. Bénédite, *A propos d'un buste égyptien récemment acquis par le Musée du Louvre*, in *Monuments et Mémoires de la fondation Piot*, 1905, t. XIII, p. 3-25; — J. Capart, *Tête égyptienne du Musée de Bruxelles*, in *Monuments et Mémoires de la fondation Piot*, 1906, t. XIII, p. 27-34; *Une importante donation d'Antiquités égyptiennes*, in *Bulletin des Musées royaux du Cinquantenaire*, Bruxelles, 1908, 2ª serie, t. I, p. 84-86; — L. Borchardt, *Der Porträtkopf der Königin Teje im Besitz von Dr James Simon*, Lipsia, 1911, 30 p. e 5 tavole.

Le Arti minori. — A. *Ceramica.* — Per il vasellame e gli oggetti in terra cotta o in pietra verniciata e smaltata, vedi: Fr.-W. de Bissing, *Fayencegefässe* (*Catalogue général du Musée du Caire*), in-4°, Vienna, 1902, XXXI-114 p.; — Henry Wallis, *Egyptian Ceramic Art, the Macgregor Collection*, in-4°, Londra, 1898, IV, 85 p. e 30 tav.; *Egyptian Ceramic Art*, in-4°, Londra, 1900, 12 tav.; — per la decorazione in terra smaltata dei palazzi e dei templi: G. Daressy, *Plaquettes émaillées de Médinét-Habou*, in *Annales du Service des Antiquités*, 1910, t. XI, p. 49-63. — B. *I lavori in legno.* — Per i mobili funebri, vedi: Theodor M. Davis, *The Tomb of Iouiya and Touiyou*, in-4°, Londra, 1907, tav. VI-IX, XII-XVI, XXXIII-XLI; — E. Quibell, *Tomb of Yuaa and Thuiu* (*Catalogue général du Musée du Caire*), in-4°, Cairo, 1908, 80 p. e LX tav.; — per gli oggetti da teletta, vedi: G. Maspero, in O. Rayet, *Monuments de l'Art antique*, t. I; — J. Capart, *L'Art et la Parure féminine dans l'ancienne Egypte*, in *Annales de la Société d'archéologie de Bruxelles*, 1907, t. XXI, p. 303-334; *Figurine égyptienne en bois au Musée de Liverpool*, in *Revue archéologique*, 1907, t. II, p. 369-372 e tav. I; — per le statuette dei « doppi » in legno: G. Maspero, in O. Rayet, *Monuments de l'Art antique*, t. I; — Chassinat, *Une tombe inviolée de la XVIIIe Dynastie*, in *Bulletin de l'Institut français d'archéologie orientale*, 1901, t. I, p. 225-234; — Flinders Petrie, *An Egyptian Ebony Statuette of a Negress*, in *Man*, 1901, n. 157; — G. Bénédite, *La Statuette de la dame Toui*, in *Monuments et Mémoires de la fondation Piot*, 1895, t. II, p. 29-37 e tav. II-IV. — C. *Oreficeria e gioielleria.* — Oltre le due opere di Vernier citate più in alto, a proposito dei gioielli della prima età tebana, consultare l'articolo dello stesso, *Notes sur les boucles d'oreilles égyptiennes*, in *Bulletin de l'Institut français d'archéologie orientale*, 1911, t. VIII, p. 15-41 e tav. I-VII, poi: Mark Rosenberg, *Ägyptische Einlage in Gold und Silber*, in-4°, Francoforte sul Meno, 1905, 12 p.; — Fr.-W. de Bissing, *Eine Bronzeschale Mykenischer Zeit*, in *Jahrbuch des Deutschen Archæologischen Instituts*, 1898, t. XIII, p. 28-56. *Ein Thebanischer Grabfund an dem Anfange des Neuen Reiches*, in-f°, Berlino, 1890-1909 (non term.); — Daressy, *Un Poignard du temps des Rois Pasteurs*, in *Annales du Service des Antiquités*, 1906, t. VII, p. 115-120 e 1 tav.; — C. C. Edgar, *The Treasure of Thell Basta*, in *Musée égyptien*, t. II, p. 93-108 e tav. XLIII-LV; — G. Maspero, *Causeries d'Egypte*, in-8°, Parigi, 1907, p. 335-341, *Le Trésor de Zagazig*, in *Revue de l'Art ancien et moderne*, 1908, t. XXXIII, p. 401-412 e t. XXIV, p. 29-38; — Mariette, *Le Sérapéum de Memphis*, in-f°, Parigi, 1857, 3ª parte, tav. 9, 11-12, 20; — L. Borchardt, *Kunstwerke aus dem ægyptischen Museum zu Kairo*, tav. 43-44 e p. 18.

Digitized by Google

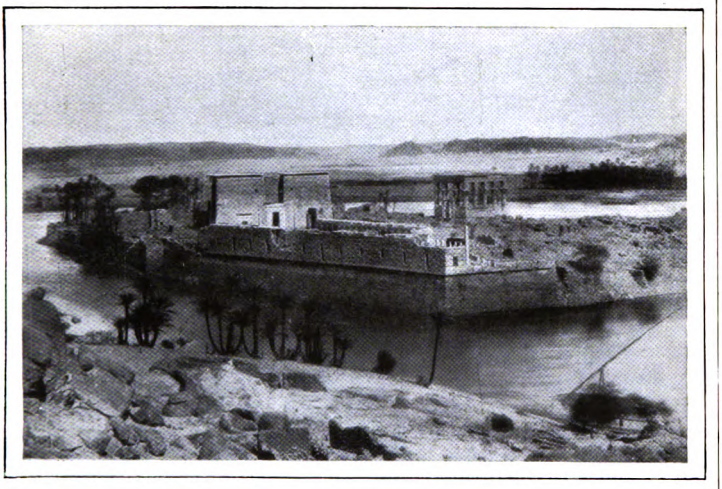


FIG. 409. — L'ISOLA DI FILE E I SUOI MONUMENTI VEDUTI DA LIBECCIO, PRIMA CHE FOSSE TERMINATA LA DIGA DI ASSUAN.
(*Fot. Beato*).

PARTE TERZA

L'ETÀ SAITICA E LA FINE DELL'ARTE EGIZIA

L'ARCHITETTURA PRESSO I SAITI: IL TEMPIO TEBANO SI TRASFORMA E GIUNGE AL TIPO TOLEMAICO E ROMANO. — LA PITTURA E LA SCULTURA. — LE ARTI MINORI: IL LORO SVILUPPO SOTTO L'INFLUENZA DELLE CONCEZIONI GRECHE. — LA MORTE DELL'ARTE EGIZIA.

La decadenza politica e la caduta dell'impero egizio rallentarono il cammino dell'arte senza arrestarlo. Le scuole di architettura, di scultura, di pittura, già esistenti sotto i Ramessidi, continuarono a produrre, parecchie anzi con splendore, e la parte che qualche città del Delta, sino allora pallidamente vissuta, prese alla vita pubblica, suscitò, in esse, una fioritura

Digitized by Google

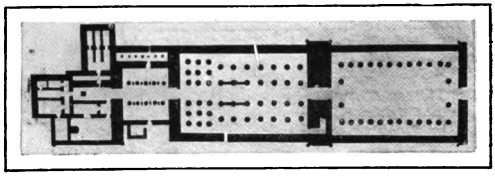


Fig. 410. — Il più antico tempio di Napata.

tardiva di scuole novelle. A vero dire, abbiamo ragioni di ammettere che nessuna spiegò l'attività sovrana caratterizzante quelle di Tebe e di Memfi. Anzi, alcune fra esse, sono per noi ignudi nomi: la saitica ad esempio. Sais è scomparsa, i suoi templi sono abbattuti, le loro rovine non lasciano neppure tanto da seguirne il piano sul terreno, le sue statue e i suoi bassorilievi scampati alla distruzione sono dispersi a caso nei musei, senza che sia possibile, per noi, distinguerli dagli altri monumenti dell'epoca. Erodoto ci parla delle costruzioni e dei loro colossi in termini che rivelano come egli non li giudicasse inferiori a quelli di Memfi, ma ci è permesso d'affermare, dopo aver percorso il terreno su cui la città si elevava, che tutti i suoi templi riuniti non presentavano cer-

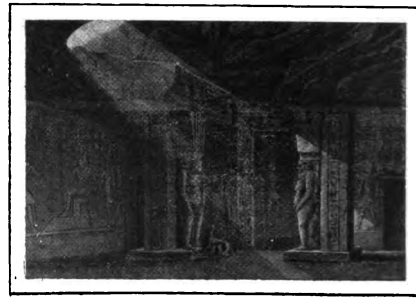


Fig. 411. — Il santuario del tempio di Taharcu a Napata.
(*Da Cailliaud*).

Fig. 412. — Rovine dei propilei di Taharcu a Carnac.
(*Fot. Beato*).

Digitized by Google

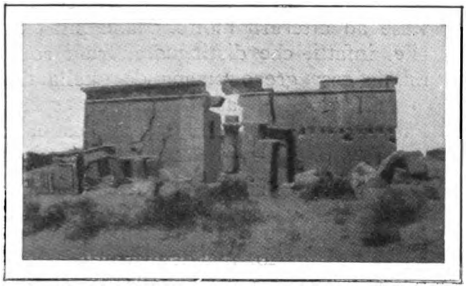


FIG. 413. — LA FACCIATA ORIENTALE DEL TEMPIO A HIBE.
(*Fot. Baraize*)

to un insieme paragonabile, per la estensione, a quelli non dico di Carnac, ma di Luqsor. I Faraoni che li fecero costruire non disponevano di mezzi, quasi inestinguibili, come quelli delle dinastie conquistatrici. L'Asia non versava più, nei loro tesori, un flutto continuo di argento e d'oro, ma le ricchezze che essi spesero per edificare venivano estratte dalla valle stessa o dalle regioni più vicine al deserto africano. I metalli preziosi non mancavano loro, come ce lo dimostra l'enumerazione delle somme che Osorcon II consacrò al rifacimento di un santuario a Bubaste, ma che rappresentano in paragone a quelle impiegate, un tempo, da Thutmosis III e Ramses II? Le imprese grandiose, che i loro predecessori avevano perseguite, nei secoli, furono loro interdette, ma, pure essendo le loro ricchezze assai minori che per il passato, erano bastevoli a farli i più arditi costruttori allora esistenti. Lavoravano così assiduamente, dalle Cateratte al Mediterraneo, che non solo essi conservarono la tradizione della grande arte, ma la trasmisero intera ai loro successori stranieri, Greci o Romani. Il maggior numero dei templi che si ammirano nel Said, sono opera dei Tolomei e dei Cesari.

A. — ARCHITETTURA.

I tipi diversi della casa, del palazzo, della tomba, erano stati perfezionati così ingegnosamente, durante la se-

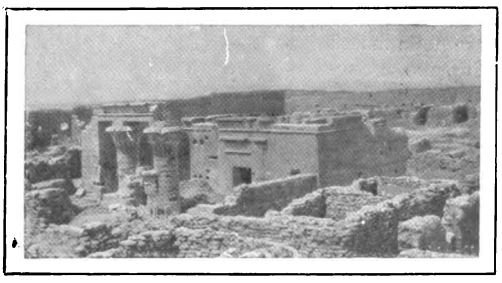


FIG. 414. — IL TEMPIO DI DACHLEH.
(*Fot. Lythgoe*).

Digitized by Google

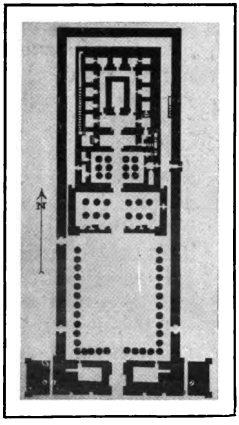


Fig. 415. — Pianta del tempio di Oro a Edfu.

conda età tebana, che niente, in seguito, valse ad alterarli molto. Nulla più difficile, infatti, che distinguere, fra i rottami, la casa greco-romana da quella della XIX e XX dinastia. Essa era spesso l'altra ricostruita sullo stesso piano, in parte con gli stessi materiali. Le mastabe non erano quasi più in uso, nè quelle dell'età tebana, col loro coronamento piramidale, nè quelle dell'età memfitica col loro tetto piatto, ma dappertutto si preferiva l'ipogeo con cappella esteriore o senza. A Tebe raramente se ne costruivano dei nuovi, tanti ve n'erano vecchi, saccheggiati e abbandonati dopo l'estinzione della famiglia fondatrice. Si impadronivano di uno fra essi o lo compravano a buon mercato dalle corporazioni sacerdotali, quindi ne preparavano una o due camere e il pozzo: dopo due o tre generazioni gli acquirenti di seconda mano subivano la sorte che avevano inflitta ai primi padroni e gli usurpatori di terzo grado non tardavano a essere spossessati da altri intrusi. Non avveniva lo stesso a Memfi, dove la sabbia ricoprendo le mastabe dei secoli anteriori, le preservava contro le invasioni di chi amava le sepolture già pronte, ma pure abbastanza frequentemente le tombe venivano violate, tanto che si volle inventare un tipo atto a impedire tali sacrilegi. Immaginarono di scavare nella massa del piano, a Saccara e a Gize, una cavità di 12 o 14 metri di larghezza, profonda 25 o 30, anche più, e accanto ad essa, a mezzogiorno, un piccolo pozzo quadrato largo

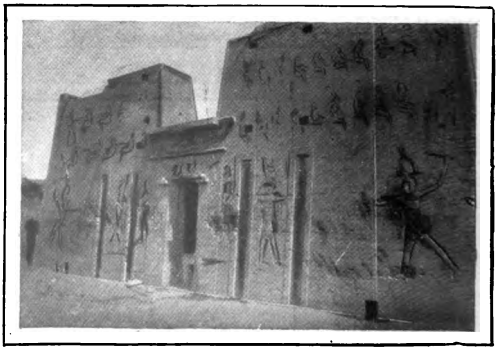


Fig. 416. — Il pilone del tempio di Oro a Edfu. (*Fot. Beato*).

Digitized by Google

da 1 metro e 25 a 2 metri, che comunicava nel fondo con detta cavità. Vi si discendeva, allora, un blocco enorme di calcare compatto per servire come sarcofago, coperto d'iscrizioni e di scene mistiche; vi incastravano un feretro in basalto della forma antropoide, vi improvvisavano intorno in piccoli blocchi calcarei, una camera a volta, con le pareti interiori decorate di preghiere e talora di figure che venivano riprese, per lo più, dal *Libro dei Morti*, o dal *Rituale delle Piramidi*. Nel mezzo della volta era una finestrella rettangolare. Il giorno della sepoltura, coricata la mummia nella cavità, si ribattevano i due coperchi di basalto e di calcare, poi si murava il corridoio che conduceva al piccolo pozzo e le due cavità venivano colmate di sabbia e schegge di pietra. I ladri attaccavano il piccolo pozzo a caso; giunti al corridoio, lo sgombravano, ma la sabbia, mantenuta all'interno dalla muratura, si versava su loro, rendendo impossibile il progredire.

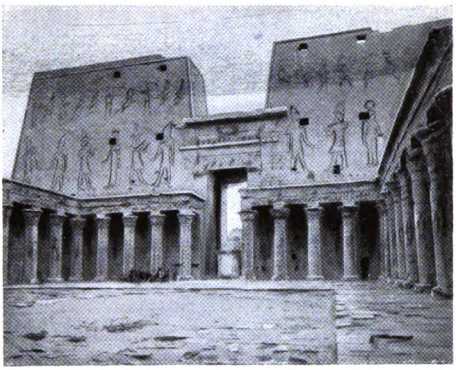


FIG. 417. — IL CORTILE E I PORTICI DEL TEMPIO DI ORO A EDFU. (*Fot. Beato*).

FIG. 418. — IL PRONAO E LE TERRAZZE DEL TEMPIO DI ORO A EDFU VISTI DALL'ALTO DEL PILONE. (*Fot. Insinger*).

Digitized by Google

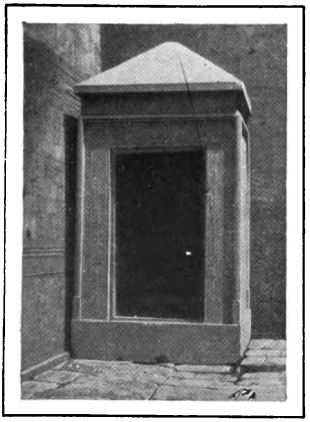


Fig. 419. — Il naos di Nectanebo a Edfu. (*Fot. Beato*)

Anche noi, ogni volta che abbiamo scelta questa via, ci siamo fermati al principio del lavoro e abbiamo dovuto vuotare la fossa più grande. Essa contiene da 2000 a 5000 metri cubi di sabbia e si tratta, quindi, di un lavoro ben lungo: tre mesi circa e con una squadra di cento operai. Si capisce che persone costrette ad agire furtivamente in piccolo numero, colla paura di essere sorprese, abbiano rispettato morti così ben protetti. Quasi tutte le sepolture rinvenute a Saccara sono inviolate.

Come per il piano delle tombe, anche per i templi, non si fecero, in principio, grandi modificazioni. I Faraoni taniti e bubastiti ne costruirono molti nel Basso Egitto e ce ne restano solo avanzi informi a Bubaste e a Tanis. Nell'Alto Egitto, i sacerdoti re di Ammone tebano, meno opulenti dei loro rivali al settentrione, si contentarono di restaurare o completare l'opera degli Ahmessidi e dei Ramessidi: al più riuscirono ad economizzare il denaro per finire la decorazione di Chonsu o per fabbricare qualche cappella di brutto stile, come quella di Osiride signore dell' eternità, nel quartiere orientale di Carnac. La fondazione del regno di Napata, isolando l'Etiopia dal Said poco dopo l'avvenimento al trono di Scescionc I, aveva tolto ad essi il più cospicuo dei loro proventi, l'oro estratto dai fiumi e dai giacimenti dell'Alto Nilo. Una parte degli artisti, che i successori di Hrihor avevano impiegati, seguirono i loro discendenti nella loro

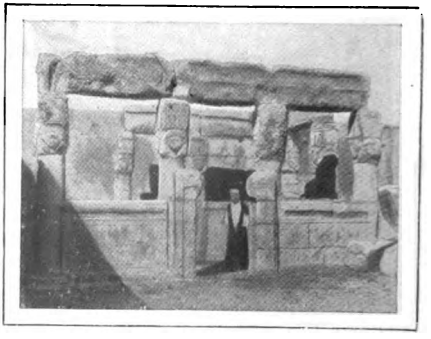


Fig. 420. — Edicola sulla terrazza del tempio di Hathor a Dendera. (*Fot. Beato*).

Digitized by Google

nuova patria e la scuola tebana fu, di un tratto, divisa in due: mentre uno dei suoi rami trascinava un'esistenza penosa nei vecchi laboratori, l'altro cominciava nuovi destini lontano, a mezzogiorno. L'Etiopia non è abbastanza esplorata perchè si possa giudicare la sua arte con equità, ma non sembra che i templi di Napata si allontanassero molto da quelli di Tebe, sia per la forma che per gli ornamenti. Il più antico fra essi (fig. 410), quello che il conquistatore Paenechi-Meiamun eresse verso la metà dell'VIII secolo avanti l'era nostra, ai piedi della Montagna Santa, ricorda la disposizione adottata da Amenothes III a Luqsor. Vi si entra da un cortile lungo circa 45 metri, bordato da portici con ventisei colonne che misurano un poco meno di due metri in diametro. Viene dopo un pronao a quarantasei colonne, una sala ipostile di dieci, e, dietro essa, le tre cappelle della triade tebana: quella di Ammone al centro, quella di Maut e di Chonsu a destra e a sinistra. Il tempio di Taharcu, che è meno antico di quarant'anni circa, appartiene alla categoria dei semispechi, e si direbbe copiato su uno di quelli fatti erigere da Ramses II, Derr o Uadi es-Sebua, sebbene abbia tratti originali. Dopo un portico di otto colonne presenta un cortile più lungo che largo con por-

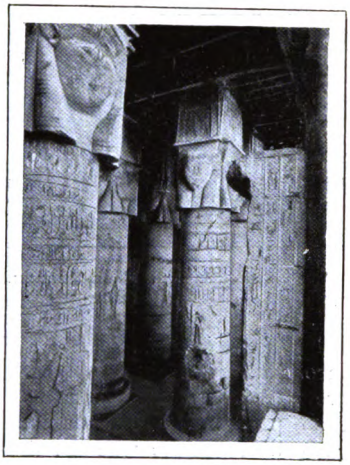


FIG. 421. — LE COLONNE HATHORIANE DEL PRONAO A DENDERA. (*Fot. Beato*).

FIG. 422. — IL CORTILE E IL PRONAO DOPPI DI COM-OMBO. (*Fot. Beato*).

Digitized by Google

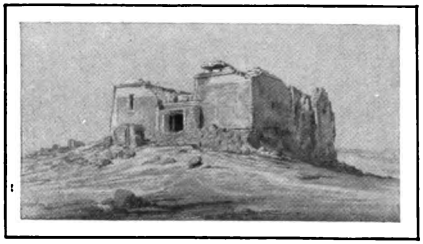


FIG. 423. — IL CASR-CHERUN.
(*Da Lepsius*).

tici di otto pilastri quadrati, contro le cui facce esteriori erano figure colossali del dio Bisu. Il santuario penetra interamente nella roccia, l'accesso ha a guardia due pilastri di Bisu (fig. 411). E' poco probabile che gli architetti etiopici abbiano inventato questo tipo, che del resto deriva dal pilastro osiriano in uso a Medinet-Habu e certo lo avremmo incontrato in Egitto se ancora esistessero tutti i monumenti eretti dopo la scomparsa dei Ramessidi. Gli esemplari che ci sono pervenuti a Napata hanno di particolare un certo impeto di esecuzione che dà, a questo dio già selvaggio, un carattere più selvaggio ancora di quello a cui i puri Tebani ci hanno abituati. Una corrente di barbarie sudanese si disegna, da allora in poi, nella sezione di scuola tebana che viveva in esilio. In Egitto, al contrario, i Faraoni etiopi, divenuti, per insperata fortuna, i padroni dei loro antichi padroni, non muta-

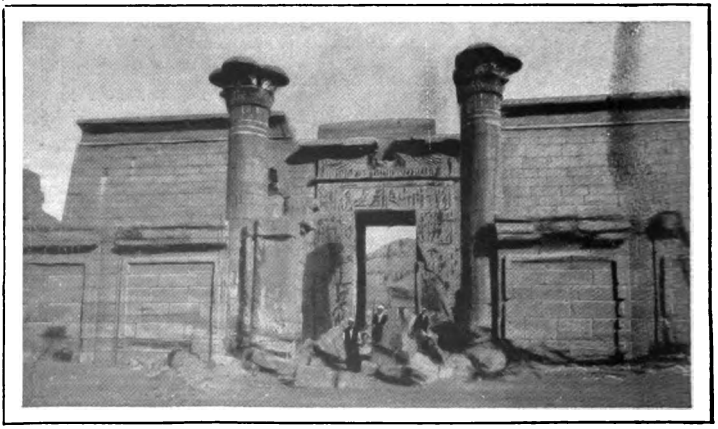


FIG. 424. — IL TEMPIO ROMANO DI MEDINET-HABU.
(*Da Beato*).

Digitized by Google

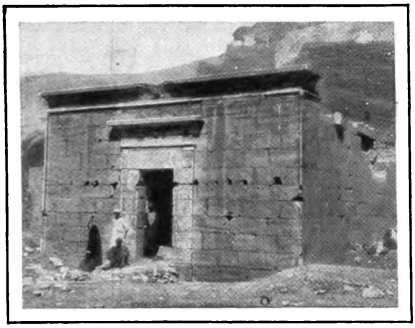


FIG. 425. — LA FACCIATA DEL TEMPIO DI DEIR-EL-MEDINE.
(Fot. Baraize).

rono nulla ai procedimenti locali. La cappella commemorativa per il suo avvenimento al trono che Taharcu intercalò a maestro del Lago Sacro, tra il muro di Meneftah e il reparto di Ramses II, è costruita e decorata in maniera da far pietà, ma senza alcuna preoccupazione di esotismo. Persino la enorme colonna del gran cortile (fig. 412), rimasta in piedi sola di quei propilei trionfali, che egli aveva progettato di tracciare innanzi al pilone dei Ramses, in luogo del viale di arieti, appartiene, è vero, ad una concezione nuova, ma tale concezione è puramente egizia, e segna l'apice dell'evoluzione lenta compiutasi durante molti secoli nelle officine della Tebaide e del Delta.

Questo periodo, così mal conosciuto, che va dalla XXI dinastia alla fine dell'età persiana, fu per l'architettura un rifiorire di sviluppi e di trasformazioni feconde. Elementi di espressione, che essa aveva un tempo trascurati, combinazioni alle quali non aveva posto mente le apparvero ad un tratto e l'uso che apprese a farne, senza per questo modificare il corpo principale delle sue dottrine, la condussero a regolarne più strettamente e a variarne la pratica. Così il portico aperto che si spiegava in facciata della sala ipostile, comune a parecchi templi tebani di Luqsor, di Chonsu e di Medinet-Habu, ora al livello del cortile d'onore,

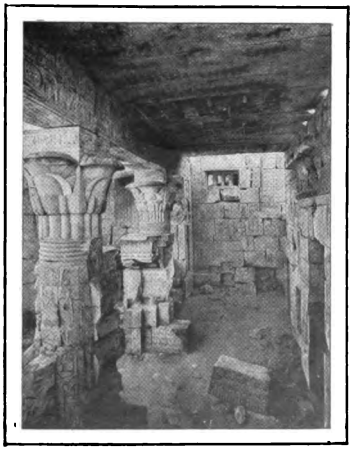


FIG. 426. — IL PRONAO DEL TEMPIO DI DEIR-EL-MEDINE.
(Fot. Beato).

Digitized by Google

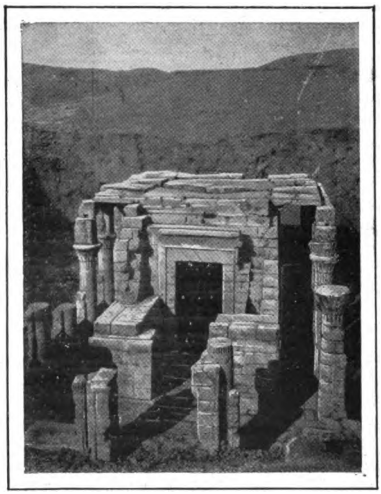


Fig. 427. — Il mammisi a Edfu.
(*Fot. Oropesa*).

ora due o tre metri più in alto di esso, con una balaustra bassa a destra e a sinistra della scala centrale per la quale vi si saliva, si approfondisce e si allarga, prende le dimensioni di un vestibolo monumentale, un pronao a tre o quattro ordini, chiuso anteriormente da un muro di separazione eretto a metà altezza, tra le colonne dell'ordine esteriore, e traforato da un'unica porta su l'asse longitudinale dell'edificio. Fu anche immaginato di spingere normalmente, innanzi al pilone, propilei più o meno considerevoli, che conducevano il fedele all'entrata propria della casa del dio, formando una specie di via trionfale, analoga, in piccolo, a quella tra Luqsor e Carnac, parecchie porte molto vicine le une alle altre, comportanti i due stipiti massicci, sormontati dalla gola ordinaria, poi veniva un andito oblungo a cielo scoperto, rinserrato fra un numero variabile di colonne a paio riunite da muri bassi in cornici di urei. In luogo di architrave il dado alla sommità di ogni colonna serviva di zoccolo ad un emblema divino, probabilmente un falco o uno sparviero di Oro. Come ho detto poco prima, la colonna di Taharcu a Carnac apparteneva a propilei di questo genere, il più antico che io conosca. Con essa erano altre nove di cui sussiste solo la parte inferiore. Nell'interno l'ordine delle cappelle era meglio regolato e ne risultava un vantaggio reale nella disposizione del santuario. La sala della Barca Sacra, che un tempo era stata una sala aperta alle due estremità, perdette le sue quattro colonne e chiusa dal lato posteriore, fu solo accessibile da una porta, volgentesi all'entrata del pilone: le altre camere le furono disposte intorno gerarchicamente. La sala delle statue che era il vero santuario, subito dietro e le dimore degli dei paredri a destra e a sinistra di questa sui tre lati del corridoio che isolava la Sala della Barca. Non fu questa metamorfosi repentina, ma graduale e se ne nota il progresso in parecchi templi

Digitized by Google

dell'età saitica, che non furono abbattuti o restaurati sotto i Tolomei. Il più antico esempio del santuario a porta unica cinto da un corridoio all'intorno ci è fornito dalla cappella di Amunertaio a Medinet-Habu, ma trecento cinquanta anni più tardi Alessandro II e Filippo Arideo costruivano a Luqsor e a Carnac santuari a due porte, praticate sull'asse maggiore della stanza. Noi abbiamo più numerosi ragguagli su questa storia dopo che il tempio di Hibe (fig. 413) nella Grande Oasi è stato studiato più da vicino. Cominciato sotto Dario I, terminato da Nectanebo II, vi si vedono e le porte successive e il cortile preliminare, ma i tre santuari vi sono semplicemente adiacenti come nei templi di ordine puramente tebano (fig. 414); il ridotto centrale costituisce un vero naos con le pareti coperte da immagini divine di piccole proporzioni. E' un edificio di ordine secondario relegato in una delle provincie più lontane e più povere e dal quale non si può giudicare ciò che veramente furono i templi del Said. Pertanto, paragonandoli ai resti della medesima epoca che sopravvivono qua e là nella valle, poi ai templi completi dei Tolomei, ci convinciamo che da Psammetico I alla conquista macedonica gli architetti lavorarono molto più di quello che non si pensasse agli inizi della nostra scienza. Non abbiamo, sin qui, diritto di

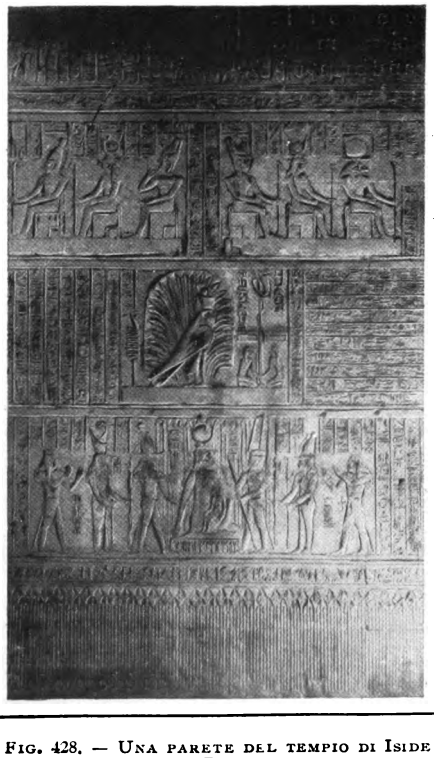


FIG. 428. — UNA PARETE DEL TEMPIO DI ISIDE A FILE.
(*Fot. Beato*).

Digitized by Google

affermare che dessero prova di un ingegno possente per l'invenzione, ma rimane certo che quei maestri fecero del tutto per ottenere effetti nuovi con elementi ereditati dai loro predecessori, impiegandoli in maniera meno grandiosa ma più logica. A loro l'Egitto è debitore del piano armonioso e magnifico che applicò negli ultimi secoli a File, a Dendera, a Edfu, a Com-Ombo, e, se non produssero capolavori (ci è difficile esprimere in proposito un'opinione), insegnarono agli scolari il segreto di produrne.

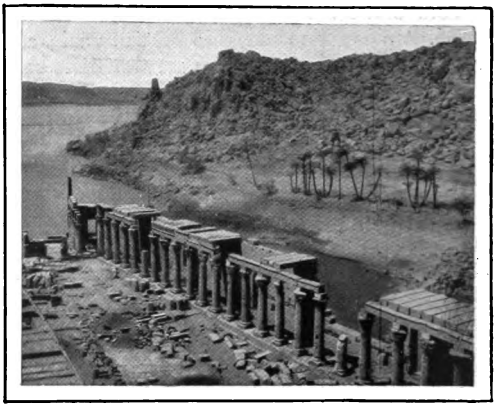


FIG. 429. — IL LUNGO PORTICO DELL'OCCIDENTE A FILE. (*Fot. Beato*).

Prendiamo il tempio più ben conservato di quelli che ci restano, il solo completo, quello di Oro a Edfu (fig. 415). Si presenta sotto la forma di un rettangolo molto allungato che si orienta da settentrione a mezzogiorno sul suo asse maggiore con la facciata che guarda il mezzogiorno (fig. 416). Nell'insieme è disposto come il tempio di Chonsu, ma che differenza nelle minuzie! Nel tempio di Chonsu, come in quello di Ramses III e in tutti i templi conosciuti dell'età tebana, il muro esteriore, che, partendo dalla torre di uno dei piloni, si ripiega due volte ad angolo retto e viene a riconnettersi simmetricamente sull'altra torre, non è un muro libero formante camicia al corpo dell'edificio, ma gli è legato indissolubilmente e le stanze che contornano il santuario gli si addossano e se ne servono come parete di fondo. In quello di Oro, al contrario, è indipendente, salvo alle estremità con le quali si

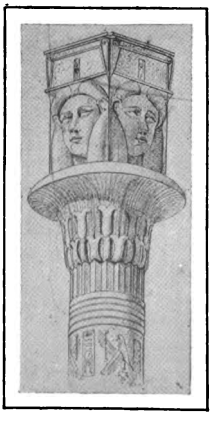


FIG. 430. — CAPITELLO HATHORIANO MISTO A FILE.

Digitized by Google

riattacca al pilone e costituisce, al tempio propriamente detto, un involucro che non lo tocca in alcun punto: s'interpone come un tramezzo fra il mondo esteriore e il dominio del dio e impedisce ai profani di vedere ciò che si fa nell'interno. Qualche volta manca, per difetto o di tempo o di denaro, come a Dendera e probabilmente a Esne. Il piano saitico e tolemaico portava, più che il ramessidico, quella che chiamerò una barriera isolatrice e passato appena il portale le differenze si accentuano. Il portico ramesside seguiva i due lati della muraglia per andare ad appoggiarsi direttamente alla facciata o al secondo pilone, come al Ramesseo; o, se la facciata era preceduta essa stessa da un portico rialzato con una balaustra fra le colonne, come è il caso in Chonsu e a Medinet-Habu, si accordava più o meno abilmente a questo colonnato. Nel tempio di Oro il portico si innesta sulle facce interne del pilone ai due lati della porta (fig.

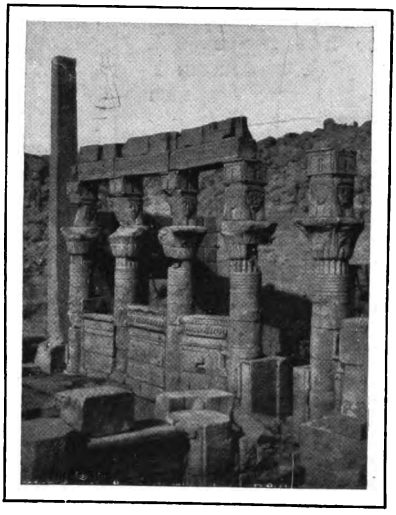


FIG. 431. — IL CHIOSCO DI NECTANEBO A FILE. (*Fot. Fiorelli*).

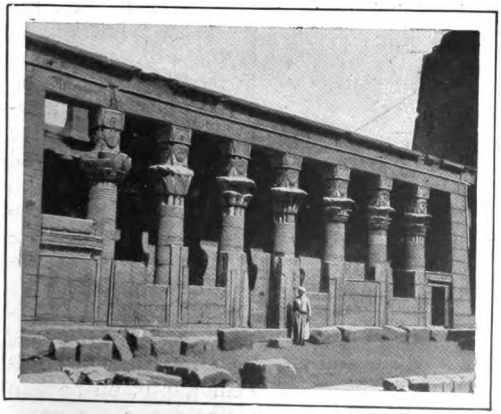


FIG. 432. — LA FACCIATA ORIENTALE DEL MAMMISI A FILE. (*Fot. Fiorelli*).

Digitized by Google

417), poi si allunga col muro isolatore e come esso non raggiunge il corpo della dimora: si arresta a piccola distanza dai suoi due angoli e lascia un intervallo ristretto. Il pronao è qui a tre ordini di colonne, ma la balaustrata dei Ramessidi si eleva tra le colonne del primo ordine e i suoi pannelli mascherano efficacemente i riti intimi (fig. 418). Il cortile era la sola parte della dimora divina che fosse veramente pubblica: penetravano al di là solo quelli a cui la professione religiosa, o la posizione sociale, assicurava tal privilegio, e per meglio accentuare la divisione, un muro di tramezzo, la cui postierla era d'ordinario accuratamente chiusa, sbarrava all'altezza del pronao il cammino circolante fra il muro di cinta e il santuario. Il volgo sembra non fosse mai ammesso a contemplare le scene della vita e delle guerre di Oro che ne rivestivano la facciata. Passato il pronao, la specie di avancorpo nel quale si passava, l'ipostile, il vestibolo, le stanze attinenti, era rimasto come nei tempi lontani, presso a poco, ma gli alloggi privati del dio erano ordinati secondo la moda nuova. Si traversava prima un'anticamera comune alle due scale della terrazza, al cortiletto, sul quale si apre la cappella del Nuovo Anno, a cappelle oscure, e infine al tabernacolo della barca. I Bubastiti avevano aggiunto ad essa, invece del naos in legno degli antichi giorni, un naos in pietra levigata e ceselata. Sotto i Saiti, ogni

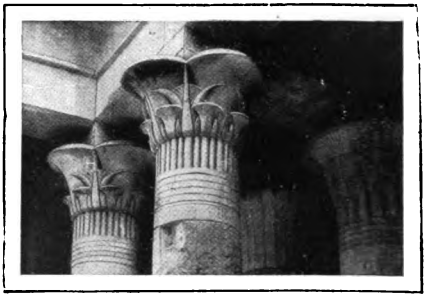


Fig. 433. — I capitelli delle colonne nel pronao di File.
(*Fot. Beato*).

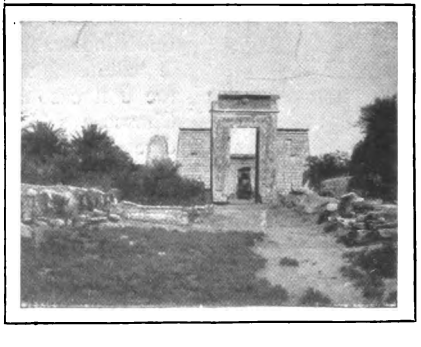


Fig. 434. — La porta tolemaica avanti il tempio di Chonsu.
(*Fot. Beato*).

Digitized by Google

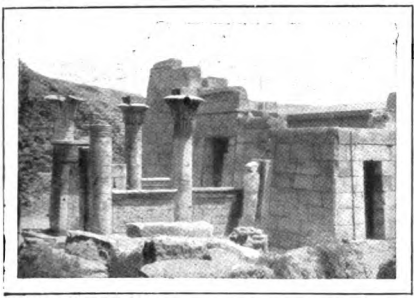


FIG. 435. — I PROPILEI E LA FACCIATA DELL'ORATORIO DI FTAH TEBANO. (*Fot. Legrain*).

tempio ne conteneva almeno uno, qualche volta di grandi dimensioni e che, piuttosto della barca, era la vera dimora del dio. Quello di Edfu si contenta di tre linee d'iscrizioni sullo stipite della porta, ma è il migliore di quanti ne conosciamo per la bellezza dalla materia e per il fine lavoro. Il corridoio che circonda, per tre lati, la sua camera è bordato da cappelle, assegnate agli dei dell'enneade; quella del fondo dove si celebravano i riti del culto quando la stanza della barca era chiusa, si chiamava la *fucina* in memoria dei ferrai che avevano aiutato Oro a conquistare l'Egitto, e che erano stati i suoi primi sacerdoti. Aggiungiamo, per finire, che le terrazze, in altri tempi abbandonate o concesse agli astronomi sacri, avevano acquistato una importanza considerevole per l'espansione dei miti osiriani. Nei giorni voluti vi si celebravano i misteri della passione e risurrezione d'Osiride, nelle edicole o davanti alle stele disposte a questo effetto: i parapetti ben alti impedivano al popolo di vedere, anche in minima parte, lo spettacolo che aveva luogo solo per i sacerdoti e gli associati.

Questo è il tipo dell'ultimo tempio egiziano. Era già costituito sotto Alessandro e persistette sino agli ultimi tempi del paganesimo, con le poche varianti che le religioni locali costrinsero ad introdurre. Siccome Dendera, per esempio, era il palazzo di Hathor, le colonne del pronao avevano il capitello hathoriano a quattro facce e il soffitto vi riposava sopra una foresta di sistri immensi. A Com-Ombo,

FIG. 436. — IL CHIOSCO DI TRAIANO A FILE. (*Fot. Beato*).

Digitized by Google

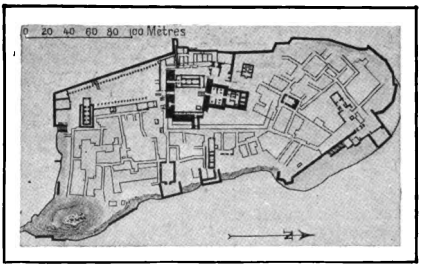


FIG. 437. — PIANTA DELL'ISOLA DI FILE. (*Secondo il c. Lyons*).

dove sotto i Faraoni tebani non si adoravano più un dio o una dea unici, ma due dèi gemelli: Oro e Set, e poi quando Set fu proscritto, per l'assassinio di Osiride, Oro e Sovcu, una dimora unica non poteva bastare a due esseri così diversi come il coccodrillo e il falco. Allora si divise l'edificio in due navi parallele saldate l'una all'altra su l'asse più lungo. Non si potrebbe dire, con giustizia, che siano due templi aderenti: hanno due camere distinte per le barche, ma formano un solo blocco contornato da un corridoio sul cui percorso si scaglionano le sale dell'enneade comune, quelle al mezzogiorno per Sovcu, quelle a settentrione per Oro. Nello stesso modo gli altri elementi costitutivi non sono raddoppiati, ma si dividono ciascuno in due settori che appartengono al falcone o al coccodrillo secondo che situati al settentrione o al mezzogiorno del diametro fra oriente ed occidente. Non vi sono due piloni, ma fra le torri del pilone ordinario si aprivano due porte gemelle corrispondenti a quelle per le quali si entrava nelle camere delle due barche. Vi è anche un pronao, una sala ipostile, tre sale bilobate e sui loro fianchi i gabinetti e le scale abituali. Due muri in pietra con due corridoi di ronda si svolgevano all'intorno: l'esteriore si appoggiava al

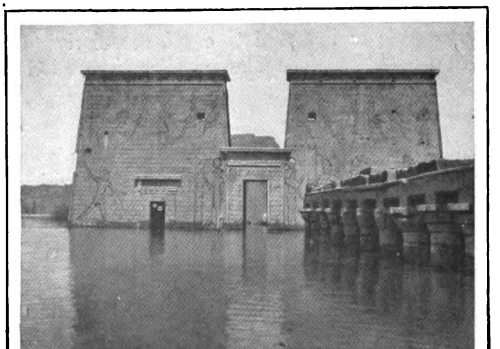


FIG. 438. — LA FACCIATA MERIDIONALE DEL TEMPIO D'ISIDE A FILE DURANTE L'INONDAZIONE. (*Fot. Fiorelli*).

Digitized by Google

pilone come quello di Edfu, ma l'interiore prolungava le facce a settentrione e mezzogiorno del pronao ed era guarnito all'oriente con un ordine di cellule dove, forse, alloggiavano i sacerdoti di servizio: tre a greco per Oro, tre a scirocco per Sovcu e al centro, sulla linea di sutura, una scala conduceva ai piani superiori, ora demoliti. Il piano segnato sulla carta ci mostra un monumento troppo largo per la sua lunghezza e per la sua altezza e di cui le sproporzioni dovevano accentuare quella pesantezza che si rimprovera all'architettura egizia. Ci domandiamo infatti, con inquietitudine, qual fosse l'effetto del doppio vano aperto tra le masse del pilone e come non nuocesse all'insieme; forse non vi era pilone, ma semplicemente una muraglia sul genere di quella che chiudeva a Luqsor il cortile di Amenothes III. Ad eccezione di questo punto dubbio, gli scienziati e le migliaia di visitatori che si recano annualmente a Com-Ombo non trovano nulla di poco gradevole all'occhio (fig. 422). Il maestro che lo concepì e che lo eseguì sotto i Tolomei, ha conciliato, con molto tatto, le tradizioni generali della scuola e le esigenze della religione.

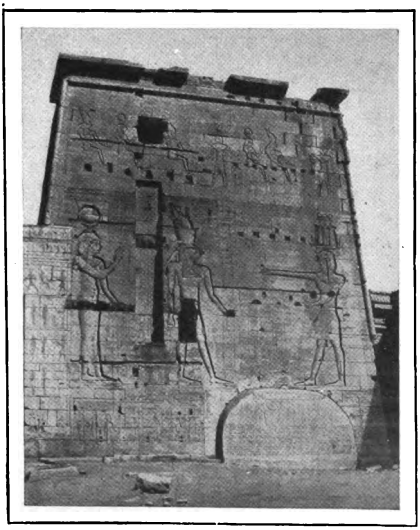


FIG. 439. — IL MASSICCIO ORIENTALE DEL SECONDO PILONE A FILE. (*Fot. Beato*).

I templi minori, quelli che ho chiamato delle piccole città, non si prestavano, come gli altri, al cambiamento. Benchè rimasti fedeli alla formula ramessidica, nè quello di Sanhur, nè quello di el-Calaa presso Coptos, nè quello di Assuan, nè quello di Dachle nella Grande Oasi, nè quello di Casr-Cherun (fig. 423), neppure quello di Medinet-Habu (fig. 424), tutti datanti dall'epoca romana, non offrono un'apparenza da invitare l'attenzione degli archeologi. Altri sono appena elementi accessori di un grande edificio: tale è la delicata cappella di Hathor a File col suo grazioso cortile e la sua unica stanza. Il migliore esemplare è il seducente tempio

Digitized by Google

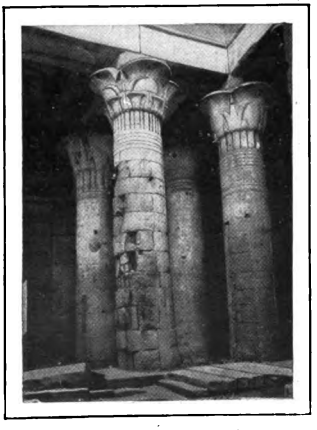


FIG. 440. — IL PRONAO E L'IPOSTILE DEL TEMPIO D'ISIDE A FILE. (*Fot. Beato*).

di Hathor e Amenothes a Deir-el-Medine, che innamorò gli artisti della Commissione francese e fu troppo, dopo essi, sdegnato. E' in vedetta presso l'entrata della gola selvaggia che mena al basso fondo di Gurnet Murrai alla Valle delle Regine e i monaci copti, che l'occuparono per lungo tempo, hanno riedificato, quasi sulle fondamenta primitive, la difesa di mattoni colla quale i Tolomei lo avevano munito. Disegna un rettangolo la cui facciata si orienta a scirocco ed è nudo all'esteriore, senz'altro ornamento che l'astragalo e la gola arrestanti la cresta dei muri (fig. 425). All'interno si traversa un vestibolo sostenuto da due colonne a capitello fiorito, poi un pronao, che un muro di tramezzo divide dal vestibolo (fig. 426): i tre santuari confinano lato a lato col pronao, e una scala che si addossa al muro dell'occidente, conduceva alle terrazze. Proporzione di parti, colore, diffusione di luce, tutto vi è di una delicatezza rara e la scultura anche è buona per l'epoca: le sette maschere di Hathor allineate sopra la porta, nella parete di fronte al pronao, formano un fregio che procura un piacere inatteso. Le due altre cappelle che sussistono nella

FIG. 441. — L'ANGOLO DI LIBECCIO NEL MAMMISI E LA GRANDE PORTA DEL TEMPIO D'ISIDE A FILE. (*Fot. Fiorelli*).

Digitized by Google

pianura della riva sinistra a mezzogiorno di Medinet-Habu non esercitano la stessa attrazione sui viaggiatori. La meno lontana delle due, quella che gli indigeni chiamano Casr-el-Aguz e che fu dedicata dai Tolomei ad un santo locale, era preceduta da un portico, ma comprende solo un largo vestibolo e tre stanze oscure in fila una dietro l'altra. L'altra a Casr-el-scialauit fu edificata per Iside di Hermonthis sotto Ottone, Vespasiano e Domiziano, poi terminata sotto Adriano e Antonino Pio. Essa contiene un santuario isolato al centro, due camerette a maestro, tre a libeccio, e nell'ultima di queste la scala diritta delle terrazze. Non bisogna confondere con questi templi di piccole città i *mammisi*, le case di reclusione ove le dee si rifugiavano, ogni anno, per passare nella solitudine rituale le settimane impure del parto e della purificazione dopo il parto.

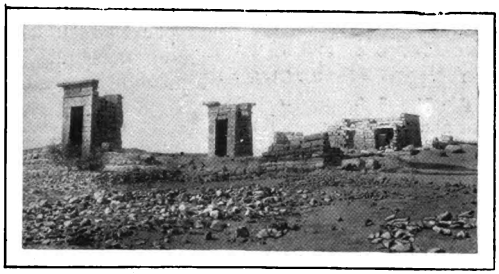


FIG. 442. — IL TEMPIO DI DEBOT PRIMA DEL RESTAURO (*Fot E Brugsch*).

Si sa, dalle scene figurate a Luqsor e a Deir-el-Bahari, che le regine o le divinità madri erano poste come in quarantena alla nascita dei loro figli, ma la loro prigione temporanea si celava nell'interno dell'abitazione consueta: l'isolamento completo e la relegazione divennero obbligatorie sotto gli Etiopi o i Saiti, e i primi esempi sicuri che abbiamo sono all'epoca dei Tolomei. Il *mammisi* si elevava a lieve distanza dal tempio

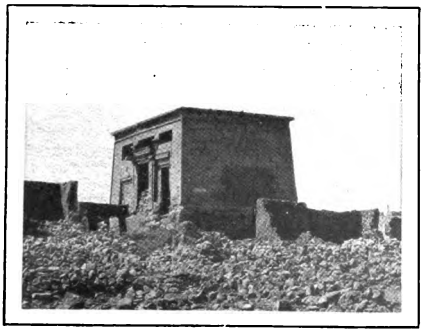


FIG. 443. — IL TEMPIO DI TAFFA PRIMA DEL RESTAURO. (*Fot. E. Brugsch*).

Digitized by Google

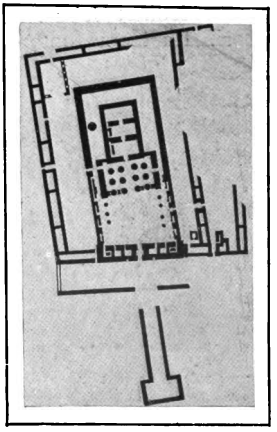


FIG. 444. — PIANTA DEL TEMPIO DI CALABSCE. (*Da Barsanti*).

principale avanti la facciata o a destra, sortendo dal pilone a Edfu (fig. 427), a Com-Ombo, a File, a sinistra a Dendera: una volta sola a Carnac e per Chonsu è messo più indietro della facciata, quasi all'ombra del muro occidentale dell'ipostile. Il più spesso gli si diede la forma del tempio ipetrale a cui si era rinunciato dopo la XVIII dinastia e quasi dovunque consiste in una stanza unica cinta da un portico e preceduta, alle volte, da un cortile e da un portale maestoso: le colonne sono dell'ordine hathoriano a Edfu, con applicazioni di immagini effigianti il dio Bisu sul dado a Dendera, con complicazione di un capitello fiorito a File. Il *mammisi* di Apit a Carnac è concepito con uno spirito ben diverso, cosa che attribuisco ad influenza locale. La pietà del popolo aveva rinchiusa la più venerata reliquia tebana, la testa di Osiride, nella dimora stessa in cui si credeva fosse nato il dio dalla donna rossa che era Iside, e addossato il reliquiario al *mammisi* comune. A nuovo uso, disposizioni nuove: il ritiro del parto a colonne hathoriane è accompagnato da corridoi e da camere, fra le quali, la più lontana, una specie di cripta scolpita, era il tabernacolo o piuttosto il cenotafio del dio.

Come il piano, gli elementi della costruzione e della decorazione derivano da quelli dell'epoca ramessidica, ma l'impiego è stato precisato e sistematizzato. L'idea, che non solamente il tempio intiero, ma ciascuna delle sue stanze è come una immagine del mondo, predomina sempre più e emerge persino nei particolari minimi degli ornamenti. Così il basso del muro si riveste di una fauna e di una flora, la cui varietà aumenta di secolo in secolo: da Edfu a Com-Ombo, a Dendera, a File. Mazzetti di piante agresti o flu-

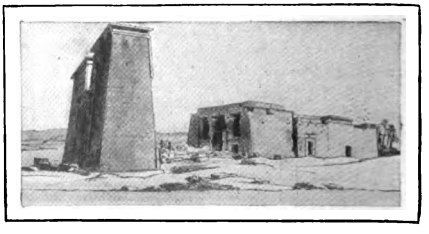


FIG. 445. — IL TEMPIO DI DACCHE. (*Da un disegno di Burton*).

Digitized by Google

viali, lotì sbocciati o in bocciuoli, macchie, pantani, dove circolano bovi o nidificano uccelli, processioni di Nili o nomi, che portano, in profusione, i loro abituali tributi; tutto quello che la terra o il fiume prodigano è figurato dagli architetti tolemaici o romani nei luoghi ove i Ramessidi non ammettevano più di una landa vuota e liscia dipinta in nero e separata dai pannelli scolpiti della parete per mezzo di nastri sovrapposti rossi, gialli, bianchi. Questa rustica decorazione tollera, accanto a forme naturali, forme schematizzate; fiori riuniti in mazzetti artificiosi, emblemi divini come il giglio carico con le piume di Naftemu e persino prigionieri legati per coppie al palo di esecuzione. I soffitti non si contentano più delle loro stelle gialle disseminate sul fondo azzurro oscuro, nè dei loro avvoltoi, ma le costellazioni del cielo egiziano vi si mostrano con le loro divinità protettrici o le loro convenute immagini di animali; in certe camere anche, nelle cappelle del Nuovo Anno, o negli altari provvisori osiriani sulle terrazze a Dendera, zodiaci composti a imitazione dei greci rimpiazzano le immagini stellate di origine propriamente egiziana. Tra lo zoccolo e la cornice, cioè, secondo la dottrina, fra cielo e terra, l'aumento dei quadri non è minore. Non sono due o tre registri che si sovrap-

FIG. 446. — IL CHIOSCO DI GERTASSI. (*Fot. E. Brugsch*).

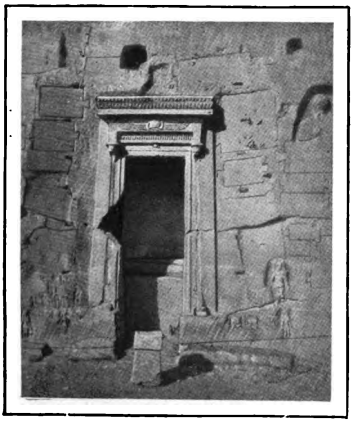


FIG. 447. — LA CAPPELLA NELLE CAVE DI GERTASSI. (*Fot. Thédenat*).

Digitized by Google

FIG. 448. — LA PORTA ORIENTALE DI CASR-IBRIM. (*Fot. Oropesa*).

pongono sulle pareti, ma cinque o sei e più: la loro moltiplicazione è conseguenza della virtù ausiliatrice, che si attribuiva alle figure divine o alle loro azioni. Se due o tre divinità effigiate a grande distanza difendevano una cappella dalla distruzione, venti o più ne aumentavano necessariamente la sicurezza e gli spazi vuoti fra loro erano aperture propizie, attraverso le quali le cattive influenze avrebbero potuto fare irruzione. Quindi si fece tutto il possibile per ridurli e si aumentò il numero e la lunghezza delle formule dei testi esplicativi. I templi tolemaici e romani sono addirittura invasi di scene e di iscrizioni, tanto più vicine e più minute, quanto più recentemente costruiti. Una sala media di Edfu, di Ombos, di File (fig. 428) ne contiene più che tutto l'ipostile di Carnac e in molti casi la magia di questa difesa esteriore aveva i suoi effetti raddoppiati da quelli di una difesa interna conosciuta dai rari iniziati. Negli edifici dei Faraoni vi sono pochi esempi di camere segrete, corridoi o gabinetti, dissimulati nello spessore delle muraglie: ne conosco una a Abido nel Memnonio di Setui I, un'altra a Medinet-Habu nel cenotafio di Ramses III, un'altra infine nel tempio di Chonsu a sinistra del santuario, questa una vera cripta presso il soffitto a quattro metri

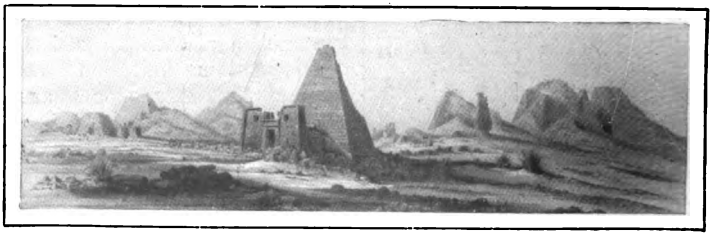


FIG. 449. — IL CAMPO DELLE PIRAMIDI DI MEROE. (*Da Lepsius*).

Digitized by Google

dal suolo, nell'intervallo di due cappelle accessibili e che, forse, fu dimora nascosta al sacerdote incaricato di pronunziare gli oracoli. Al contrario i templi tolemaici e i romani ne rinchiudono sempre un numero più o meno grande che di preferenza si aggruppa intorno al santuario della barca. Sembra che siano state messe su dopo la caduta delle dinastie nazionali, a fine di ricevere i tesori sacri, il vasellame prezioso, i gioielli, le statue, gli emblemi misteriosi, il materiale di cui Faraone usava negli uffici che solo aveva il diritto di celebrare e che caddero forzatamente in disuso quando sovrani stranieri occuparono il trono. Furono relegati nei sotterranei con la speranza che un giorno, rivenuta in onore la vecchia monarchia, riapparirebbero con essa i vecchi riti in tutto il loro fasto. Edfu ne possiede almeno due e Dendera più di dodici, di cui alcune ignude, altre ornate di bassorilievi, che ci insegnano l'uso a cui erano destinate. Benchè fossero accessibili solo a qualche sacerdote, le sculture sono eseguite con cura e finezza di stile, quanto in quelle delle sale pubbliche: il dio che vedeva tutto non tollerava la mediocrità nel suo dominio privato più che nel pubblico. Vi si entrava da uno spiraglio qualche volta aperto rasente il suolo, spesso abbastanza in alto, così che era necessaria una scala per raggiungerlo: una pietra mobile confusa negli ornamenti mascherava questa entrata, conosciuta solo dal sacerdote e il cui segreto veniva trasmesso di generazione in generazione.

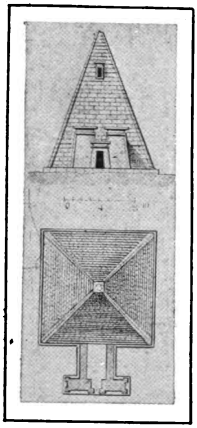


Fig. 450. — Pianta e elevazione di una piramide etiopica. (*Da Lepsius*).

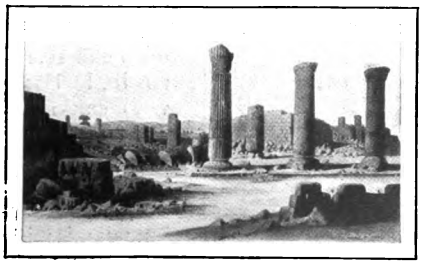


Fig. 451. — Il tempio di Messaurat. (*Da Lepsius*).

Il pilastro e la colonna avevano subìte le stesse influenze della decorazione murale non per la base e il fusto che restarono sensibilmente identici alla base e al fusto dell'età ramessidica, ma per il capitello. Il pilastro era molto meno impie-

Digitized by Google

FIG. 452. — STATUA DI UN PERSONAGGIO ACCOCCOLATO.
(*Museo del Cairo*).
(*Fot. Legrain*).

FIG. 453. — PETUPASTI.
(*Museo del Cairo*).
(*Fot. E. Brugsch*).

gato che ai tempi anteriori: per lo meno non se ne vedono nei templi che ancora esistono. Al contrario, lo sviluppo delle colonne e dei loro capitelli, una volta cominciato, non rallenta e un rapido colpo d'occhio sui templi celebri, quelli di Edfu o quelli di File, mostra quale varietà di forme esso ingenerò. Il numero ne è così considerevole che suggerì agli architetti le combinazioni più ingegnose. I loro predecessori ramessidi avevano ordinariamente ammessa una sola specie, in una parte dell'edificio, e anche là ove ne introducevano due, come nelle sale ipostili, le lasciavano cantonate, nel dominio che era loro attribuito, ma più tardi si immaginò di mischiarle tutte in maniera che ciascuna di esse

FIG. 454. — OSORCON II SOSPINGENDO UNA BARCA.
(*Museo del Cairo*). (*Fot. E. Brugsch*).

Digitized by Google

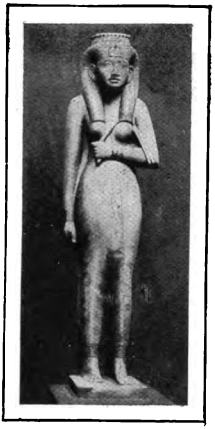


FIG. 455.
AMUNERTAIO.
(*Museo del Cairo*).
(*Fot. Banville*).

fosse rappresentata da due esemplari simmetrici nell'ordine generale. Così a Edfu, i capitelli dattiloformi o papiroformi posti in seguito l'uno all'altro, nel portico occidentale del grande cortile, hanno ciascuno il loro uguale alla stessa altezza e allo stesso ordine nel portico di oriente. Tal principio, una volta fisso, venne con assiduità applicato ed ebbe per effetto di coordinare le sensazioni un poco disperse che la grande diversità dei tipi svegliava nell'anima dello spettatore. Quando si entra nel cortile di Edfu o nei lunghi portici di Tiberio a File (fig. 429), si è colpiti da un'impressione di grande uniformità: osservando ci accorgiamo che l'uniformità deriva dalla simmetria con cui sono disposti i capitelli lungo i lati. In principio i Saiti si erano tenuti paghi dei generi venuti a loro dai monumenti del passato e si servirono anche di quei modelli che noi supponiamo caduti interamente in discredito. Non sono forse a Elefantina colonne poligonali a sedici pani, che furono elevate da Ahmasi e che portano il suo nome? E' però un'eccezione, nè quest'ordine, così detto protodorico, fu più usato dopo lui, salvo quando i Tolomei rimanipolarono, per partito preso, le mode della XVIII dinastia, come alla cappella di Ftah tebano che pretesero far passare per un'opera di Thutmosis III. Dapertutto essi si attennero ai tipi che i Ramessidi preferirono: colonne lotoformi, papiroformi, dattiloformi e, nei luoghi ove la religione lo comandava, colonne hathoriane, ma con modificazioni che le resero irriconoscibili. Accadde pure che la loro nuova concezione di un ordine prese il sopravvento su l'antica e allora l'hathoriana non consistette più solamente in due ma-

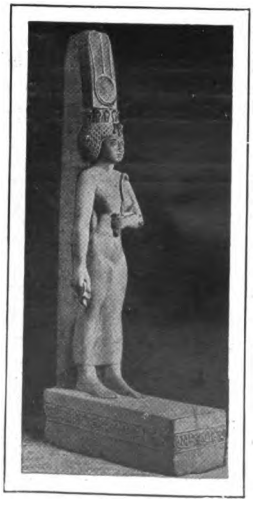


FIG. 456.
ANCHNASNUFIABRI.
(*Museo del Cairo*).
(*Fot. E. Brugsch*).

Digitized by Google

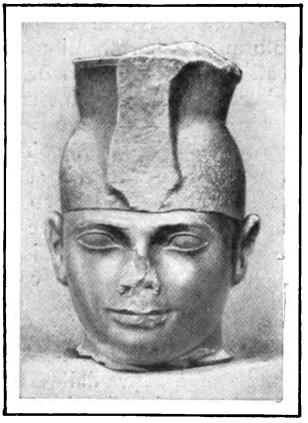


FIG. 457. — TESTA DI UNA STATUA DI TAHARCU.
(*Museo del Cairo*)
(*Fot. E. Brugsch*)

schere di donne aderenti nuca a nuca e il cui effetto non era sempre bello, neppure a Deir-el-Bahari, ma comprese quattro facce riunite da una piega della pettinatura e il dado quadrato che le corona simula al disopra di ciascuna un *naos* incorniciato da due volute (fig. 430). La colonna così finita è un sistro gigantesco e nonostante la sproporzione del manico e della testa, ha in sè qualche cosa di imponente: nulla in Egitto colpisce come il portico hathoriano di Dendera. A File nel chiosco di Nectanebo (fig. 431) e nel circuito del *mammisi* (fig. 432), l'artista ha immaginato di intercalare il motivo hathoriano come una specie di àbaco o di dado tra gli architravi e altri capitelli ornati con fiori. La combinazione è di una grazia un po' bizzarra e piace ed è ammirabile l'arte colla quale il sistro è saldato al mazzetto dal quale esce. Non sono meno felici le modificazioni del capitello papiroforme. Si cominciò con l'applicare sugli orli della corolla aperta quattro pacchetti di fiori o più, che ne vestirono la nudità e i cui particolari sempre più schematizzandosi diedero, ben presto, all'insieme, l'aspetto di un giglio araldico. Questo medesimo ornamento, posato sui capitelli a bocciuolo di loto, o a rami di palma, si ridusse, a poco a poco, a confondersi col capitello papiroforme; verso la fine dell'età tolemaica e sotto i Cesari, le forme originali dei tre ordini erano appena un sostegno quasi invisibile sul quale si elevavano motivi presi dalla flora paesana: fronde, fiori, bocciuoli, erbe, grappoli di datteri e di uva, non raffazzonati, accatastati a casaccio,

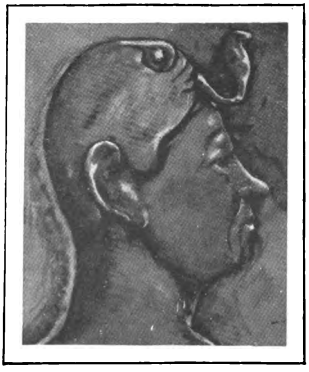


FIG. 458. — PSAMMETICO I.
(*Museo Britannico*).
(*Fot. Hachette*).

Digitized by Google

FIG. 459.
PSAMMETICO III.
(*Museo del Louvre*).
(*Fot. Bénédite*).

ma combinati con un senso squisito di composizione e di rapporti. I disegnatori non li immaginarono all'improvviso, ma è facile seguire lo sviluppo graduale del loro pensiero dopo il saggio semplice di Edfu, sino alle complicazioni sapienti di File e di Esne. L'ipostile nel gran tempio di Iside a File comprende in sè quanto di migliore ci hanno lasciato questi artisti (fig. 433). Non solo i motivi scolpiti su ogni capitello sono di una ricchezza e di un gusto insorpassabili, ma le loro sfumature verdi, azzurre, gialle, rosse, accrescono l'effetto con una dolcezza e un'armonia senza pari. Queste colonne dipinte che l'accrescimento della diga di Assuan rovinerà ben presto sono, nel loro genere, le opere più fini e più pure, non dico dell'arte egizia, ma di ogni arte. Sembra che almeno nell'Alto Egitto i primi Tolomei si limitassero a nettare e restaurare le costruzioni dei Faraoni tebani. Così Tolomeo Sotero sotto il nome di Filippo Arideo e di Alessandro Ego trasformò in santuari oscuri le cappelle a colonne dove Thutmosis III a Carnac e Amenothes III a Luqsor avevano messe al coperto le barche sacre: vi conservò ancora le due

FIG. 460.
STATUETTA
DI REGINA.
(*Museo del Cairo*).
(*Fot. E. Brugsch*).

FIG. 461. — MANTIMAHE.
(*Museo del Cairo*). (*Fot. E. Brugsch*).

Digitized by Google

FIG. 462. — NSIFTAH.
(*Museo del Cairo*). (*Fot. Legrain*).

porte del piano primitivo, di cui l'una, quella posteriore, non tardò a sparire. Il grande tempio di Ammone era ingombro di ex voti e di statue e il cumulo di rovine che le invasioni etiopiche e assire vi avevano prodotto, mai furono restaurate interamente. Di tutti quei rottami senza interesse per la gente dell'epoca, si sbarazzarono seppellendoli in una immensa *favissa*, che fu scavata fra l'ipostile e il settimo pilone, poi venne consolidato il muro ad oriente dell'ipostile, rilevato il livello del suolo, rifatto il pavimento, rabberciate le basi delle colonne rose già dal salnitro. Fu rifatta interamente la porta monumentale che si apre sulla facciata del tempio di Chonsu (fig. 434), venne riedificato l'oratorio di Ftah tebano (fig. 435) e si cominciava a edificare innanzi al pilone di Ramses III un ultimo pilone più colossale degli altri, quando la città si sollevò e Tolomeo Sotero II la distrusse, nell'anno 87 a. C. Sull'altra riva Tolomeo IV Filopatore e Tolomeo Evergete II fondarono al posto di un'edicola rovinata da Amenothes III il piccolo tempio di Deir-el-Medine consacrato, come ho detto, alla dea Hathor e al mago Amenothes figlio di Hapui di cui il culto era allora popolare. La loro attività non si circoscrisse nei limiti dell'antica capitale, ma in qualunque luogo del Medio Egitto e del Delta si incontrano, di essa, tracce grandiose: a Sebennito, a Chois, a Bubaste, a Eracleopoli, a Ossirrinco, a Ermopoli, a Gau-el-Chebir, a Achmim, e, per quanto si tratti di rottami con-

FIG. 463. — MANTIMAHE.
(*Museo del Cairo*).
(*Fot. E. Brugsch*).

Digitized by Google

fusi, vi è abbastanza per renderci sicuri che quelle opere si possono paragonare senza svantaggio alle più considerevoli dell'età tebana, non foss'altro per le dimensioni. Ma ci sarebbe assai difficile immaginarne i caratteri, se il Said non ci avesse conservato templi interi o quasi a Esne, a Edfu, a Com-Ombo, a Assuan, a File (fig. 409). I Romani continuarono l'opera dei Tolomei: i rari edifici o porzioni di edifici, che datano dal loro dominio, come il pronao di Esne, i chioschi di File (fig. 436), mostrano che le scuole d'architettura non avevano degenerato sotto la loro dominazione. File è per gli ultimi secoli ciò che Carnac era stata pei precedenti: il luogo di elezione dove tutti i sovrani si piacquero a far lavorare senza riposo e dove l'arte lascia emergere più chiaramente gli stadi dei suoi sviluppi (fig. 437). Ahmasi vi aveva edificata una cappella innanzi cui Nectanebo innalzò, verso austro, dapprima un portale, poi un padiglione che segnalava l'approdo meridionale ai viaggiatori venuti dal mezzogiorno. Tolomeo Filadelfo demolì l'edificio di Ahmasi e fece costruire il tempio attuale (fig. 438), piloni (fig. 439), cortili, ipostile (fig. 440), santuario, mammisi (fig. 441) che furono decorati dai suoi successori macedoni o etiopi. Augusto eresse verso l'estremità settentrionale dell'isola una cappella di stile romano, come per ben segnare i diritti dell'impero, ma compiuto questo gesto di possesso, ritornò alle tradizioni del paese, come si osserva nel grande colonnato meridionale e nel chiosco incompiuto che viene detto abusivamente il chiosco di Traiano. Anche

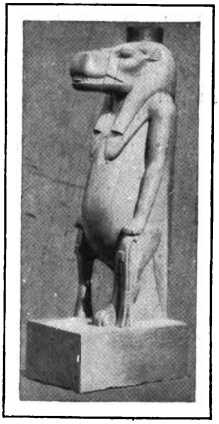


FIG. 464. — TUERIS. (*Museo del Cairo*). (*Fot. E. Brugsch*).

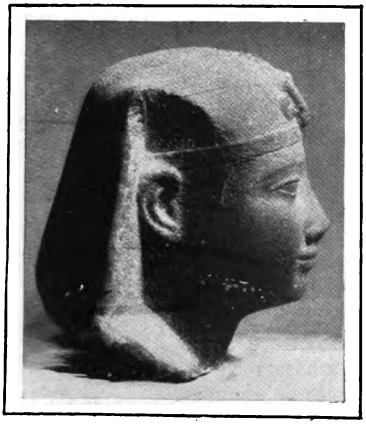


FIG. 465. — TESTA DI UN RE SAITE. (*Museo del Cairo*). (*Fot. E. Brugsch*).

Digitized by Google

Claudio edificò con puro sistema egiziano il santuario di Harendotes e Adriano i propilei dell'occidente. La città riempiva tutto quello spazio che i templi non occupavano: verso la fine del III secolo d. C. essa era come un museo dove si potevano notare gradualmente, regno dopo regno, le ultime manifestazioni dell'arte egizia.

Al di là era l'Egitto, per qualche tempo ancora, ma l'Egitto ricaduto allo stato mezzo selvaggio e dove la vita artistica non si manteneva più che per lo sforzo di una volontà straniera. I re di Etiopia, che disputarono il possesso della marca nubiana ai Tolomei e poi ai Cesari, vi hanno lasciato poche tracce della loro supremazia. Però vi fondarono due templi almeno: uno presso Debot (fig. 442), a una dozzina di chilometri a mezzogiorno di File, l'altro a Dacche, sul luogo ove, probabilmente, sorgeva un oratorio di Thutmosis III; i Tolomei completarono il primo, i Romani ingrandirono il secondo, e quando essi ebbero colonizzata solidamente la contrada, vi edificarono cappelle di piccola dimensione a Taffa (fig. 443), a Gertassi, a Dandur, a Maharraca, poi un gran tempio a Calabsce. Il piano (fig. 444) è quello stesso in uso, contemporaneamente, nell'Egitto proprio, ma l'esecuzione ne è meno accurata: Calabsce assomiglia abbastanza a Edfu ed ha buon aspetto nonostante l'obliquità del suo pilone, e la sproporzione che si osserva fra la sua profondità, sul grande asse e la larghezza della sua facciata; ciò nonostante

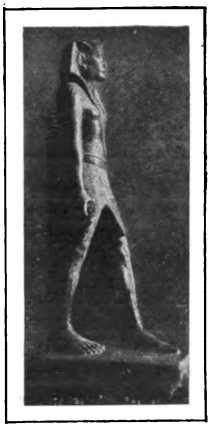


FIG. 467. — STATUA DI PSAMMETICO I. (*Museo di Torino*).

FIG. 466. — STATUA DI UN SACERDOTE. (*Museo del Cairo*). (*Fot. E. Brugsch*).

FIG. 468. STATUA DI ORO FANCIULLO. (*Museo del Cairo*). (*Fot. E. Brugsch*).

Digitized by Google

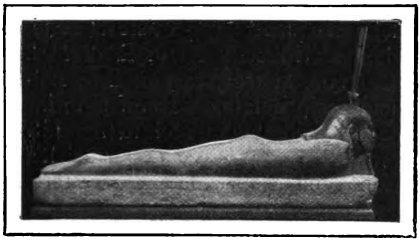


Fig. 469. — Statuetta di Osiride coricato. (*Museo del Cairo*). (*Fot. E. Brugsch*).

Dacche (fig. 445), quando era intatto, faceva una buona impressione. L'etiope Ergamene vi aveva, in principio, consacrata una semplice edicola a Thot-Pautnufi per commemorare la conquista sui Macedoni del Dodecaschено, cioè il territorio della Cataratta tra File e Siene. Tolomeo Filopatore e Tolomeo Fiscone vi aggiunsero successivamente una cella, un pronao a due colonne di facciata, poi un pilone; meno di un secolo più tardi Augusto inviluppò la cappella primitiva con un insieme di edifici nuovi: a oriente un ridotto consacrato ai due leoni dell'Enneade eliopolitana, Sciu e Tafnuit, al mezzogiorno un santuario col suo naos in granito, a occidente una scalinata che menava alla terrazza del suo santuario, in fine una doppia cinta in pietra, una specie di rocca, per proteggere il villaggio di Pselchis contro i barbari. Dandur si addossa alla montagna avanti la grotta ove riposava il santo del luogo e il suo argine, la porta trionfale che precede il pronao, il pronao stesso sono di un disegno piacevole. La cappella scavata, il primo secolo dell'era nostra, proprio nell'arenaria delle cave di Gertassi, ha bell'aspetto (fig. 447). Il chiosco (fig. 446) del tempio locale, che solo sussiste, ricorda lontanamente lo stile del chiosco di Traiano a File, ma deve gran parte del suo incanto pittoresco alla posizione che occupa sopra una specie di sperone roccioso in riva al fiume. Maharraca, il più indietro a mezzogiorno, fra i templi edificati dagli imperatori, è anche l'ultimo per ordine cronologico. Veduto dall'esterno è una scatola rettangolare di un aspetto triste e pesante; all'interno è un cortile bordato di portici sui suoi tre lati: mezzogiorno, occidente, settentrione, e verso l'angolo di greco un massiccio in muratura nel cui spessore è prati-

Fig. 470. — Statua d'Iside. (*Museo del Cairo*). (*Fot. E. Brugsch*).

Digitized by Google

Fig. 471. — Statua di Osiride. (*Museo del Cairo*). (*Fot. E. Brugsch*).

cata una scala a chiocciola, la sola della sua specie che esisteva nelle regioni meridionali. Al di là di Maharraca non si trovano più tracce della dominazione latina se non a Ibrim, la porta orientale del recinto (fig. 448) e verso l'estremità settentrionale dell'altipiano una costruzione di carattere indeciso, mezzo tempio, mezza caserma, che data certamente dal tempo di Settimio Severo. Questa avanguardia dell'impero restava, lo si vede, nella sua dipendenza artistica, come nella sua dipendenza politica, ma forse la sua influenza si estendeva più a mezzogiorno, nei territori che rilevava dal territorio di Meroe? Noi conosciamo così poco la storia etiopica da Taharcu e dai suoi successori immediati che ci è difficile una qualunque affermazione a questo proposito. Le tombe dei Faraoni, delle quali noi possediamo i piani e i disegni, derivano nettamente dalle mastabe piramidali dell'età tebana (fig. 449). Hanno, infatti, una piramide, ma posata sopra uno zoccolo basso, con una punta più acuta che quella delle piramidi memfitiche e degli astragali che limitano le loro facce: una porta monumentale, o pure un pilone, segna l'ingresso delle camere, che sono per lo più decorate da bassirilievi (fig. 450). I templi furono, a lungo dopo Taharcu, di fattura puramente egizia, con negligenze di esecuzione che tradiscono la imperizia degli architetti e degli scalpellini, ma verso la fine del I secolo d. C. elementi greci si mischiarono ai faraonici e risultò quello stile ibrido, di cui il modello più conosciuto, sino oggi, è il tem-

Fig. 472. — La vacca Hathor di Saccara. (*Museo del Cairo*). (*Fot. E. Brugsch*).

Digitized by Google

pio di Messaurat (fig. 451). Data dal III secolo dopo la nostra era, cioè dagli ultimi tempi del reame. L'arte meroitica sopravvisse, può essere, lungamente alla caduta delle dinastie di origine egizia: mi sembra riconoscere la sua influenza in quanto ci è noto di arte assumitana.

Dunque l'architettura egizia era morta, nel vero Egitto, quando l'ultimo e più oscuro suo germoglio perì in terra straniera. Essa era così vivente e così bella al terzo secolo quando menò a termine Ombos e Esne, che non abbiamo il diritto di spiegare la subitanea sua caduta, con cause da essa stessa originate. Sino al suo ultimo giorno i suoi maestri conobbero a perfezione la loro arte e ne applicarono i principi con una superiorità incontestabile: avrebbe, dunque, esistito dei secoli ancora, se le concezioni religiose, alle quali doveva le sue ispirazioni, non l'avessero penetrata così fortemente da impedirle di sopravvivere alla loro morte. La basilica romana e anche il tempio greco non comprendevano, nella loro costituzione, quasi nessun elemento che fosse del tutto pagano e con qualche lieve modificazione si prestarono ai bisogni del cristianesimo trionfante e gli fornirono chiese adatte al culto. Al contrario, la disposizione del tempio in Egitto, così concepita, da farne la dimora misteriosa di Ammone, Oro o di Iside e della loro corte, non aveva più ragione di essere, quando si trattò di un dio nuovo. Quale bisogno della sala adibita alla barca, o del santuario delle statue e delle sale dell'Enneade e degli ipostili e dei pronai in una religione di cui il culto intero si celebrava in pubblico e il materiale delle immagini e dei vasi si riduceva a quasi nulla? Il Cristo e i suoi santi, non si nascondevano nell'ombra e non escludevano rigorosamente certe categorie di fedeli: lasciavano venire liberamente tutti quelli che si schieravano fra i loro, aprivano la porta a tutti.

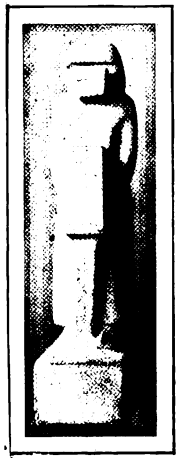


FIG. 473. STATUA ABBOZZATA. (*Museo del Cairo*). (*Fot. E. Brugsch*).

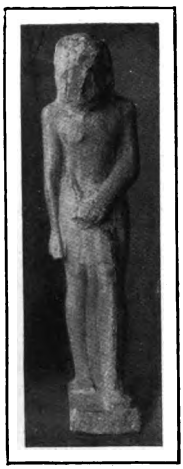


FIG. 474. — STATUA PREPARATA SALVO LA TESTA. (*Museo del Cairo*). (*Fot. E. Brugsch*).

Digitized by Google

Gli Egiziani che aderirono al cristianesimo non potevano preservarsi dal rinunziare alla loro architettura, come avevano rinunziato alla loro scrittura: l'una e l'altra erano troppo l'immagine della religione antica, per poterle sopravvivere.

FIG. 475. — TESTA DI STATUA. (*Museo di Berlino*). (*Fot. Hachette*).

B. — SCULTURA.

La scultura non resistette così energicamente come l'architettura all'azione dei secoli, ma nonostante conobbe bei giorni e produsse, a diverse riprese, opere, che meritano di essere classificate molto in alto, nella stima dei nostri contemporanei.

Un buon numero, fra esse, appartengono ancora alla scuola tebana. Si sa che poco più di un secolo dopo la morte di Ramses III, i pontefici di Ammone usurparono l'autorità e dominarono sulla Tebaide, ora col titolo di grande sacerdote, ora con quello di re. Essi autorizzarono i loro congiunti a erigere statue nel tempio e questo privilegio, continuato per cinque o sei secoli, finì per ingombrare le sale di sculture, fra cui molte, se non sono brutte, mancano di originalità. La loro posa favorita era priva di eleganza: accoccolate in terra, avvolte in un mantello succinto da cui escono solo le mani, le cosce aderenti al petto, le braccia conserte sulle ginocchia. Che effetti raggiungere con una posa, che costringeva l'individuo ad essere un fagotto sormontato da una testa? Tale attitudine era già in favore sotto la XII dinastia e se ne vedono esempi buoni sotto

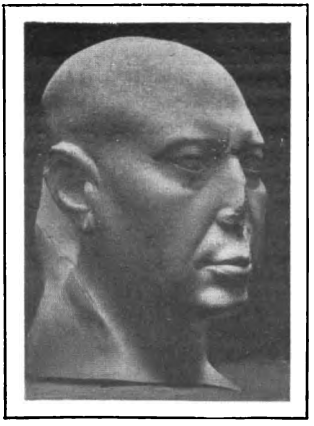


FIG. 476. — TESTA DI STATUA. (*Museo del Louvre*). (*Fot. Hachette*).

Digitized by Google

Thutmosis III con un Sanmuait del Cairo e con quello di Berlino, ma sotto i gran sacerdoti e sotto i Saiti divenne quasi l'obbligo per gli ex voto dei templi. Tutto ciò che hanno di buono risiede nella testa, che sovente è molto fine, così il Petubasti del Cairo e il Pedisciasci di Berlino, nei quali l'espressione di giovinezza e di franca bonomia compensa la goffaggine dell'insieme. Dove il modello ha creduto adottare una posizione meno spiacevole, non è più sempre la sola testa che si ammira ed emergono le qualità della scuola. La statuetta in calcare di Osorcon II che si trascina a terra, spingendo avanti, come offerta al suo dio, una barca, oggi mutila, ha ben ben altri pregi (fig. 454). Si manifestano anche molti pregi, ma in minor grado, nell'Amunertaio in alabastro tanto amata dal Mariette (fig. 455). La faccia è tetra e senza vita, ma la fattura del torso e del ventre è casta e delicata. L'Anchnasnufiabri del Cairo sosterrebbe quasi il paragone con la precedente (fig. 456) se non fosse l'acconciatura che gli sopraccarica la fronte e la pesantezza del pilastro a cui si appoggia. I lineamenti sono fini, sebbene manierati, però il resto del disegno è povero. Può dirsi questo un carattere frequente nelle opere dell'epoca: si trascuravano spesso le membra, mentre si particolareggiava la fisonomia con amore. Per uno o due corpi mediocri si contano a ventine le belle teste. Testa energica dell'etiope Taharcu (fig. 457) con la sua faccia quasi negroide; testa intelligente di Psammetico I, vecchio contadino astuto (fig. 458), testa melanconica di Psammetico III (fig. 459). La regina mutilata del Cairo che data dall'età etiopica è un poco logora, cosa che forse deriva dalla ma-

FIG. 477. — BUSTO DI UNA STATUA. (*Museo del Cairo*). (*Fot. E. Brugsch*).

FIG. 478. COLOSSO DI AMENOTHES, FIGLIO DI HAPUI. (*Museo del Cairo*). (*Fot. E. Brugsch*).

Digitized by Google

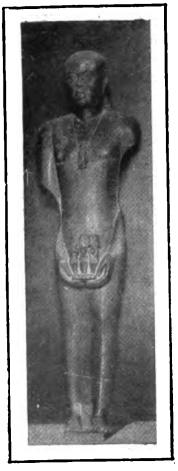


FIG. 479.
STATUA TANITICA.
(*Museo del Cairo*).
(*Fot. E. Brugsch*).

teria nella quale è intagliata, il granito roseo della cateratta, ma non manca di fermezza nè di nobiltà.

Il ritratto di Mantimahe (fig. 461), che governava in Tebe alla alla fine della XXV dinastia, è pure la scultura più vigorosa che ci sia rimasta di quest'ultima scuola tebana. L'uomo era volgare, brutale d'apparenza e la strana parrucca della quale gli piacque coprirsi la testa, quel giorno, non attenua la volgarità aspra della sua fisonomia: bisogna ammirarne ancora più l'artista per avere, da un soggetto piuttosto ingrato, tratta un'opera di grande potenza e che resta bellissima, malgrado le sue mutilazioni. Le statue di Nsiftah (fig. 462-463) figlio di Mantimahe, suo erede, nell'amministrazione del principato di Ammone, non offrono lo stesso carattere di realismo quasi eccessivo, sebbene lo scultore abbia copiato fedelmente l'espressione di alterigia e di va-

FIG. 480. — ALESSANDRO EGO.
(*Museo del Cairo*).
(*Fot. E. Brugsch*).

FIG. 481. — STATUETTA DI DONNA.
(*Museo di Alessandria*).
(*Fot. Breccia*).

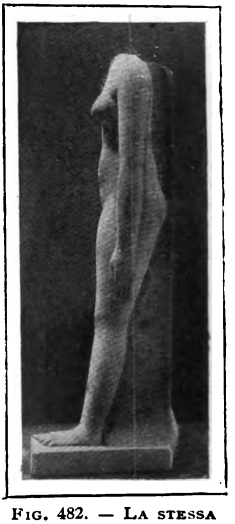


FIG. 482. — LA STESSA DI PROFILO.
(*Museo di Alessandria*).
(*Fot. Breccia*).

Digitized by Google

nità aristocratica che distingue il volto del figlio da quello del padre. Potrei citare di seguito una diecina di esemplari, che senza valere quelle non figurano male accanto a loro: una sola, la Tueris del Cairo, vale d'esser segnalata per la mostruosità della sua concezione. Non si tratta nè di un essere umano, nè di una bestia comune, ma di un ippopotamo col muso enorme e l'ampio sorriso e flaccide mammelle di donna (fig. 464) e l'addome turgido con cui gli Egiziani avevano incarnato una divina protettrice della maternità. Drizzata elegantemente sulle zampe posteriori, le anteriori poggiate sui nodi di corde simboliche, si intaglia in un blocco di breccia verde con una precisione, che attenua, un poco, la stranezza della sua apparenza. Ma l'abilità della fattura non dissimula la bruttezza del mostro ed è a compiangere l'operaio artista che fu, dalla sua religione, costretto a trattare seriamente un soggetto tanto sfavorevole all'arte.

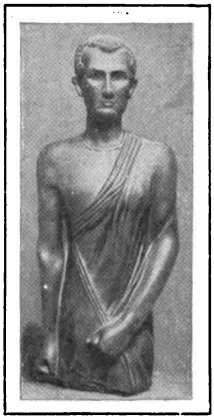


FIG. 483. — ORO ALESSANDRINO. (*Museo del Cairo*). (*Fot. E. Brugsch*).

FIG. 484. — STATUA MEMFITICA. (*Museo del Cairo*). (*Fot. E. Brugsch*).

Le scuole a settentrione dell'Egitto non ci hanno fornito neppure la metà di ciò che ci è pervenuto dalla scuola tebana. Possediamo della memfitica qualche busto di re saite (fig. 465) o tolemaico e rare statue, nelle quali ritroviamo i caratteri di esecuzione fine e soffici che ci hanno permesso di definirla: statua in piedi di Psammetico I (fig. 467), statua di sacerdote tenente Osiride innanzi a sè, statua del dio Oro fanciullo, ignudo, col dito in bocca, la treccia sull'orecchio, l'ureo in fronte (fig. 468), statuetta di Osiride mummia, coricata prona sullo zoccolo e rilevante la testa nei primi palpiti della risurrezione (fig. 469). I quattro monumenti in breccia verde di Psammetico conservati al Cairo e che appartengono al principio dell'epoca persiana, sono i più notevoli. Trascuro a bella posta la tavola di offerte, che è appena una buona opera di marmista cimiteriale: l'Iside (fig. 470) e l'Osiride (fig. 471) ai piedi dei quali era posta, sono, bisogna pur confessarlo, trivialissimi di ispirazione, mentre ne è abile

Digitized by Google

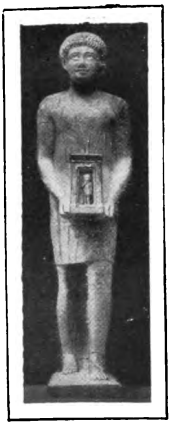


FIG. 485. STATUETTA MEMFITICA. (*Museo del Cairo*). (*Fot. E. Brugsch*).

e perfetta la fattura. La modellatura è senza vigore, lo sguardo vuoto e fuggente, il sorriso scipito, la faccia inanimata. Anticipa la figura del santo quale la vediamo oggi nel commercio di immagini religiose. La vacca (fig. 472) che li accompagnava è posta nello stesso modo che quella del Naville: essa porta in testa ugualmente le due penne smisurate di Hathor. Psammetico è in piedi all'ombra della sua testa, nell'attitudine di Amenothes II. Lo scultore saite non ha saputo, meglio del suo predecessore tebano, liberare le gambe della bestia e le ha messo un sostegno di pietra fra il ventre e il suolo. Tuttavia ha tenuto a rappresentarla, completa dai due lati, sicchè, per una testa unica, ha due petti di profilo, due corpi e un numero doppio di zampe. Per la durezza della materia, i contorni sono secchi, spiacevoli, ma la modellatura è di una beltà stupefacente, il muso della dea e il volto dell'uomo hanno un'espressione serena e nello stesso tempo malinconica. E' una scultura di gran valore, molto ammirata fino al giorno in cui venne a nostra conoscenza il gruppo di Deir-el-Bahari. Forse in questa la convenzione mitologica è meno ingombrante che in quella, ma la formula di laboratorio vi si mostra più urtante. Hathor è una giovenca, cui manca la naturalezza e la grazia disinvolta delle buone vacche da latte egizie: si presenta a noi con eleganza, ma anche con la insipidezza che fanno brutti Iside e Osiride. All'infuori di queste opere non ne vedo altre che valgano la pena di essere citate, ma le statue dell'epoca saitica sono sparse nei musei senza indicazione di provenienza e certo, nel loro numero, alcune verranno più tardi, conosciute le caratteristiche, attribuite alla scuola di Memfi. Le altre scuole del Delta non ci sono più familiari e per la stessa ragione; è necessario, sino a nuovo ordine, tenerci paghi di distinguere

FIG. 486. — STATUA MEMFITICA. (*Museo del Cairo*). (*Fot. E. Brugsch*).

Digitized by Google

FIG. 487. — TESTA E BUSTO DI DONNA.
(*Museo del Cairo*).
(*Fot. E. Brugsch*).

i caratteri generali dell'epoca, senza occuparci delle particolarità nello stile locale. Mancano ancora gli elementi per tale sintesi.

L'arte saitica non abbandonò nè il granito, nè le pietre tenere, il calcare e l'arenaria; mostrò pure una preferenza accentuata per le pietre dure di grana fine, i basalti, le breccie, il marmo serpentino, e fu superiore nel modo di renderle maneggevoli. Le sue opere principali si riconoscono, quasi sempre, alla bellezza della sostanza ed al liscio lucido del quale l'artista la rivestì: ma presso a questi indizi materiali, ve ne sono altri più sottili, che risultano dal modo col quale egli interpretò la forma umana. La stilizzò sempre più e la stabilì secondo i disegni di maestri e raccolte di modelli molto più che dallo studio della natura. Si sono trovate e si trovano ancora, fra le rovine, statue già bell'e pronte, le une per intero in abbozzo (fig. 473), le altre, col solo corpo finito, e in luogo della testa (fig. 474) una massa informe che aspettava il cliente per prendere la somiglianza. Inoltre piedi, mani, braccia, teste, in differenti stati di compimento che servivano ad insegnare il mestiere agli apprendisti o erano saggi del loro lavoro. Sotto l'influenza di questo metodo, la scienza dell'anatomia decadde, i contorni si ammollirono, i muscoli si spostarono e si attenuarono, le masse di carne si confusero e divennero piatte. Al contrario, fecero della testa una riproduzione, tanto esatta quanto era loro possibile, dell'originale, e per riuscire, non si contentarono più di tradurre i lineamenti del volto sulla pietra; si aggiun-

FIG. 488. — TESTA E BUSTO DI DONNA.
(*Collezione Barracco*).
(*Fot. Bissing*).

Digitized by Google

sero la modellatura della nuca e del cranio che avevano trascurata fin'allora. I nostri musei posseggono, oggi, statue nelle quali il corpo, senza carattere, contrasta in maniera stupefacente con la verità della faccia. Le rughe della fronte sono accusate con una insistenza scrupolosa, la profondità degli occhi e la zampa di gallina, i muscoli che incorniciano le narici, le pieghe che il riso forma ai lati della bocca, l'allontanamento delle orecchie o la loro forma piatta: le *statue dei doppi* non rappresentano più il loro padrone uniformemente giovane, ma se egli è maturo o vecchio, portano le stimmate della sua età. Il museo di Berlino (fig. 475) e del Louvre (fig. 476) posseggono due teste che sono il ritratto, non lusingato, d'un borghese memfita, le cui bruttezze vennero ritratte sullo schisto verde e sul marmo serpentino con la precisione macchinale di un calco fotografico. Un sacerdote raso del Cairo (fig. 477) ha il cranio particolareggiato così minuziosamente come se avessero voluto fabbricare un modello anatomico per una scuola di medicina: vi sono tutte le protuberanze, tutte le depressioni, tutte le asimetrie ed un medico direbbe, a prima vista, se non vi fossero in quell'uomo tare congenite.

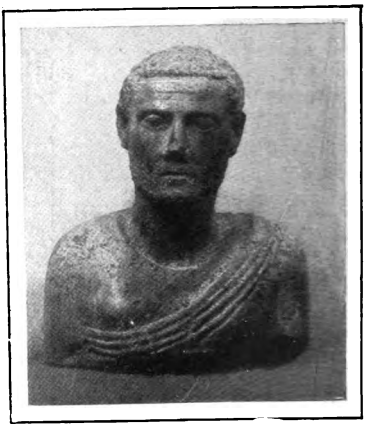


FIG. 489. — TESTA E BUSTO D'UOMO. (*Museo del Cairo*). (*Fot. E. Brugsch*).

FIG. 490. — SFINGE D'EPOCA ROMANA. (*Museo di Alessandria*). (*Fot. Breccia*).

Non si deve attribuire questa recrudescenza del realismo all'entrata sulla scena dei Greci: i Greci del

Digitized by Google

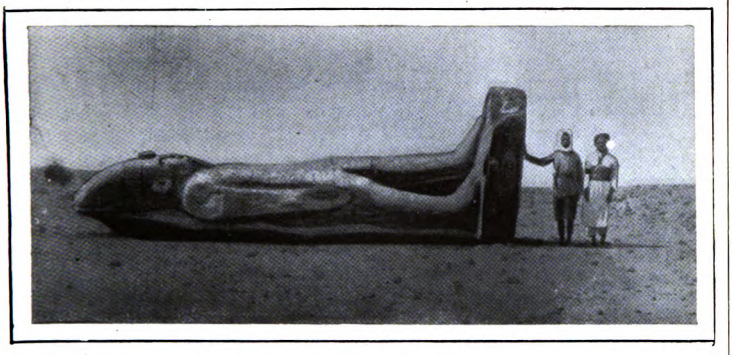


FIG. 491. — COLOSSO CORONATO NELL'ISOLA D'ARGO.

V e del IV secolo non ricercavano la rassomiglianza fin a questo grado quasi penoso. Essa è lo sviluppo naturale e come la continuazione della vecchia teoria del *doppio*, e si è prodotta sotto l'influenza dei cambiamenti che la moda introdusse allora nel costume. Sembra che dalla XXVI dinastia, l'uso della parrucca diminuisse di più in più e che sparisse completamente sotto i Persiani. I sacerdoti, che avevano il cranio raso per la purità richiesta dall'ufficio, vivevano, si può dire, a capo scoperto e i membri delle altre classi superiori che non erano associati, in qualche modo, alla classe sacerdotale, presero l'abitudine di portare i capelli corti. Una volta di più il domma religioso spinse l'arte in una via nuova e la forma della testa fu sì esattamente copiata per il desiderio di procurare al *doppio* un sostegno del tutto simile alla persona per cui era fatto. Non c'è dunque luogo di maravigliarsi se l'esempio dato dalla scuola memfitica fu subito imitato dalle altre. Le statue dei Tolomei, che ci sono pervenute dalla scultura tebana, lasciano indovinare una preoccupazione eguale per i tratti caratteristici della fisonomia. Quelle dei principi di Assiut, che sembrano collegarsi alla scuola ermopo-

FIG. 492. — IL DIO AMMONE ED UNA CANDACE ETIOPICA. (*Museo del Cairo*). (*Fot. E. Brugsch*).

Digitized by Google

litana hanno subìto la stessa influenza, e quelle della scuola tanitica che si vedono al Cairo (fig. 479) non se ne sono sottratte, cosa che non maraviglierà nessuno, poichè una tendenza analoga si manifestava già nelle più vecchie delle sue produzioni, nelle sfingi di Amenemhait III. Eppure nelle città che i Macedoni avevano colonizzate, Alessandria, Memfi, e anche Tebe, la vista delle statue greche e forse il contatto con i maestri che le eseguivano, avevano finalmente fatto impressione sugli indigeni che, senza rinunziare per intero alle tradizioni dei loro predecessori, le avevano un poco ellenizzate. Il colosso tebano di Amenothes figlio di Hapui (fig. 478) è puramente egiziano e quello che rappresenta un Alessandro Ego (fig. 480) non ha di straniero che l'acconciatura dei capelli e la forma del viso. Nella statuetta d'Alessandria (fig. 481-482) la posa ed il vestito sono al contrario interamente egizi, ma un soffio della Grecia è passato sul corpo e ne anima tutte le parti; il petto rotondo, i seni minuti e fermi, il ventre saldo, la coscia forte, la gamba snella e nervosa. Il sacerdote Oro (fig. 483), di tocco meno fine, segna un grado più avanzato nell'evoluzione; si direbbe un'opera greca eseguita da un Egiziano, piuttosto che una scultura veramente egizia. Qui ancora il corpo non è perfetto, le spalle non sono abbastanza larghe, il petto è troppo stretto e l'artista si è sentito impacciato per rendere la linea cadente delle spalle ed il panneggio della clamide. La testa è meglio resa: il naso è esiguo e dritto, le labbra sottili e serrate, il mento quadro, la mascella ostinata e l'insieme ha

FIG. 493. — STATUE DI ANIME ETIOPICHE. (*Museo del Cairo*). (*Fot. E. Brugsch*).

FIG. 494. — STATUA RITAGLIATA PER UN CESARE. (*Museo del Cairo*). (*Fot. E. Brugsch*).

Digitized by Google

qualche rassomiglianza con il ritratto di Augusto giovane. A Memfi, verso la stessa epoca, si fabbricavano queste statue ibride. L'una (fig. 484), che è in basalto, rassomiglia abbastanza al nostro Oro per il vestito e per la posa, mentre l'altra (fig. 485), che è in calcare, figura un sacerdote che cammina, con un naos tra le braccia: gli occhi sono di riporto, le sopraciglia annerite al cohol ed il tutto manca d'interesse. La stessa imperizia si nota sul grande personaggio in calcare del nostro museo (fig. 486) e benchè le teste di donna (fig. 487-488) e d'uomo (fig. 489), che gli sono vicini, diano l'impressione d'immagini fedeli, la durezza dello scalpello ha tradito le eccellenti intenzioni dell'artista.

FIG. 495. COLOSSO DI EPOCA ROMANA. (*Museo del Cairo*). (*Fot. E. Brugsch*).

Alcuni vecchi tipi si modificarono in quest'ultima epoca della scultura, per esempio quello della sfinge femmina, che imparò a abbassare la testa di lato ed a incrociare le due zampe anteriori (fig. 490). Nessun tipo originale esce da quest'alleanza tardiva fra lo spirito greco e lo spirito egizio: le poche forze creatrici che la tradizione vecchia manteneva ancora, si erano rifugiate in Etiopia. Non si manifestano nè sul colosso incoronato dell'isola di Argo (fig. 491), nè sulle rare statue regali che ci sono venute da Argo, da Napata e da Meroe: il gruppo del Cairo (fig. 492), nel quale una regina Candace è in piedi vicino ad un Ammone, ha orgoglio ed energia, nonostante l'imperfetta esecuzione, ma non si discerne in esso nessuna particolarità che non sia puramente egizia. Eppure gli scavi recenti hanno rivelato, in questo popolo, che retrocedeva verso la barbarie, un modo nuovo di tradurre il concetto dell'anima (fig. 493). Prendendo per punto di partenza l'uccello a testa umana che in tutti tempi aveva servito ad esprimerla, sostituirono un corpo umano al corpo del falco, dapprima senza alterare le proporzioni, poi

FIG. 496. — STATUA DI SCIMMIA. (*Museo del Campidoglio*). (*Fot. Petrie*).

Digitized by Google

ben tosto, allungando fino alle dimensioni normali questo corpo minuscolo, produssero ciò che ho chiamato la *statua d'anima* per opposizione alla *statua di doppio*: una figura d'uomo o di donna alle cui spalle la spoglia del falco pende come un mantello. Non sembra che questo tipo sia penetrato nel territorio egizio. D'altronde, poco dopo la sua apparizione, le scuole di scultura puramente indigene, o si chiusero, o non formarono più, nella valle, che operai incapaci di fare un'opera mediocre. Quando, verso il principio del III secolo, alcune città del Faium o del Delta vollero erigere monumenti in onore dei Cesari, Commodo o Caracalla, dovettero servirsi di una statua vecchia, alla quale modificarono il capo (fig. 494), o, se comandarono un'opera originale, l'artista consegnò loro la caricatura di un colosso in vecchio stile (fig. 495). L'arte ibrida di Alessandria resisteva meglio, come lo provano le due statue d'uomo e di donna della tomba di Com-esc-sciugafa e gli scultori di animali seppero, durante qualche tempo ancora, spacciare figure di scimmie (fig. 496), di sfingi (fig. 498) e di leoni camminanti (fig. 497) o seduti (fig. 499) che fanno illusione un momento quando sono guardati da lontano. Il leone pacifico (fig. 500) e la statua di Com-Ombo della quale non possediamo più che la testa incoronata (fig. 501), furono probablimente uno degli ultimi sforzi dell'arte egizia o di quella che ancora tentava imitarla. Nessuno dei monumenti che ho incontrati fin adesso, può, secondo me, essere attribuito ad un' epoca più vicina a noi della seconda metà del III secolo d. C.

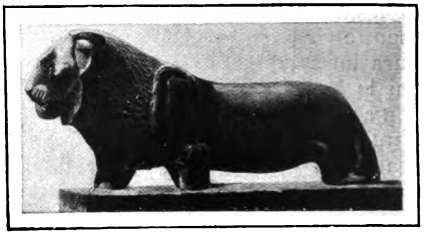


FIG. 497. — LEONE CAMMINANTE.
(*Museo del Vaticano*). (*Fot. Petrie*).

FIG. 498. — SFINGE DI EPOCA TOLEMAICA.
(*Museo del Cairo*). (*Fot. E. Brugsch*).

La storia del basso-

Digitized by Google

rilievo saitico e greco-romano segue esattamente quella delle statue: ebbe i suoi bei momenti dall'VIII al III secolo av. C., poi si trascinò a traverso una lunga decadenza, e finì verso il mezzo del III secolo della nostra era. Alcune stele, il rescritto di Nectanebo su Naucratis o l'Oro sui coccodrilli (fig. 502) del museo del Cairo, sostengono il paragone con le migliori cose dell'epoca degli Ahmessidi, ed il frammento di un decreto di Tolomeo Evergete ci mostra un tema inusitato ai tempi anteriori, quello di un Faraone a cavallo che attacca il nemico la sarissa in mano (fig. 503). I bassorilievi degli edifici anteriori alla conquista greca sono di uno stile purissimo nel Delta, a Behbeit per esempio dove Nectanebo I aveva restaurato il tempio d'Iside; anche alcuni frammenti di un tempio di Acoris, trovati a Saccara, eguaglierebbero quasi quelli di Setui I in Abido, se la finezza non vi fosse accompagnata da una certa affettazione. La rotondità delle modellature e la morbidezza dei contorni sono i difetti che si manifestano nella decorazione e che si esagerano avvicinando la fine. Si sente già nelle sculture di prova o nelle collezioni di modelli che ogni studio possedeva, e che si raccolgono numerosi tra le rovine delle grandi città, a Tanis, a Edfu e a File. Il volto dei re e delle regine è ritratto più di frequente (fig. 504) ed è naturale poichè il Faraone regnante e le donne della sua famiglia avevano il privilegio immemorabile di effigiarsi sui muri dei templi, e vi era l'abitudine di prestare i loro tratti agli dei o alle dee con i quali frequentavano. Tuttavia, gli animali e le forme ibride, mezzo uomo, mezza bestia, della deità vi abbondano anche, ed è

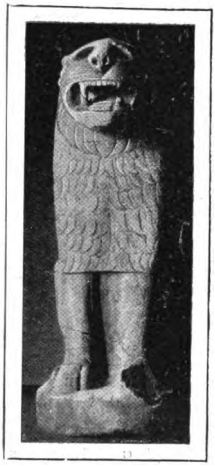


FIG. 499. — LEONE ASSISO.
(*Museo del Cairo*). (*Fot. E. Brugsch*)

FIG. 500. — LEONE DI COM-OMBO.
(*Museo del Cairo*). (*Fot. E. Brugsch*).

Digitized by Google

FIG. 501. — TESTA DI STATUA.
(*Museo del Cairo*). (*Fot. E. Brugsch*).

naturale che fosse così, poichè gli scultori dovevano eseguirne ad ogni istante, non solamente nei bassorilievi, ma nelle iscrizioni. Uno dei maestri tracciava dunque sulle lastre di calcare sottile, qualche volta quadrettate dietro, per meglio insegnare agli esordienti le proporzioni delle parti, il ritratto di un Tolomeo o di una Cleopatra (fig. 505) in diversi stati, sapientemente graduati, da quando la linea e il rilievo sono abbozzati (fig. 506) sino a che essi sono compiuti nei minimi particolari (fig. 507). Parecchie di queste sculture sono capolavori e la testa di leonessa o l'immagine di toro del nostro museo del Cairo non hanno niente da invidiare, per la delicatezza del tocco, a ciò che conosco di migliore nel tempio di Abido o nella tomba di Setui I. Pure vi si distinguono le tendenze che, di più in più accentuate dagli abbozzatori, cagionarono il decadimento irrimediabile. Non è buono per un apprendista copiare soli modelli anche perfetti. Perde il contatto con la realtà, diviene una macchina e ben tosto si appaga di esser solo il copista servile delle vecchie forme: Platone rifletteva senza dubbio lo stato di spirito dei suoi contemporanei d'Egitto, quando vantava, come qualcosa d'ammirabile, la costanza con la quale gli artisti eseguivano gli stessi tipi senza nessun cambiamento, da migliaia d'anni. Se, grazie alla bellezza degli spolveri in uso, l'ultima arte saitica conserva un sembiante d'eleganza, non le rimase più niente della sua originalità prima e della sua forza creatrice. Le figure che mette in scena sono solamente manichini senza forme anatomiche: il naso diviene rotondo, le labbra si gonfiano, il mento si allarga, le guancie s'impastano, la bocca si fissa in un sorriso che la rileva agli angoli e tira le pinne del naso verso l'occhio. Questa contrazione della fisonomia intera, ancora discreta sotto i primi Tolomei, degenera sotto i loro successori e sotto i Cesari in una smorfia di tutto il viso che comunica, al personaggio, una espressione di scimunitaggine dolorosa a vedere.

Digitized by Google

Tebe e File sono quasi i soli luoghi nei quali si abbia l'occasione di notare i progressi di questa decadenza. I bassorilievi della porta di Nectanebo, all'oriente del gran tempio d'Ammone, hanno ancora un che di piacevole e un bell'aspetto, e le stesse qualità riappariscono a Luqsor nel santuario d'Alessandro II, a Carnac sui muri della sala in granito costrutta da Filippo Arideo nella sala per la barca dell'epoca di Thutmosis III. Si cancellano a poco a poco nel piccolo tempio di Ftah (fig. 508) e la decorazione della grande porta edificata da Tolomeo Fiscone per la sala ipostile è francamente brutta; sopratutto nei luoghi nei quali lo scultore ha preteso fabbricare bassorilievi in nome dei Thutmosis (fig. 509) o dei Ramessidi (fig. 511). La fattura è sì debole che il falso colpisce anche i più ignoranti. La colpa viene un poco dalla materia sulla quale è scolpita. Mentre gli architetti dell'epoca ramessidica e dell'epoca saitica impiegavano un'arenaria compatta e dura, capace di sopportare lo scalpello, quelli dei tempi tolemaici si contentavano, per economia senza dubbio, di un'arenaria tenera a grossa grana, che non si prestava nè alle linee nette nè ai rilievi delicatamente sfumati. Dunque gli scultori si videro in obbligo, anzi tutto, di sopprimere, nei contorni e nei rilievi delle loro figure, le minuzie alle quali la pietra si sarebbe rifiutata, e siccome, anche at-

FIG. 502. — STELE DI ORO SUI COCCODRILLI.
(*Museo del Cairo*). (*Fot. E. Brugsch*).

FIG. 503. — TOLOMEO EVERGETE CHE ASSALE IL NEMICO.
(*Museo del Cairo*). (*Fot. E. Brugsch*).

Digitized by Google

tenuandoli all'ultimo grado, non riuscivano ad evitare completamente la scheggia o lo schiacciamento, sostituirono, al rilievo nel cavo, che era quasi la regola dei secoli anteriori, il rilievo normale sul fondo della parete che applicavano anche alle iscrizioni. Così divenne a loro più facile di rendere completa la decorazione, senza deteriorare troppo le figure ed i geroglifici, ma, d'altra parte, non ottennero l'integrità che a detrimento della pieghevolezza: le loro opere ridotte alle modellature più semplificate per paura di guastare la materia durante l'esecuzione, sembrano senza epidermide ed espongono alla vista solo i corpi scorticati dei personaggi. A File, la decadenza, pur essendo più lenta, non è meno reale, e dipende dalle stesse cause che agirono a Carnac. La seguiamo a passo a passo, dal padiglione e dalla porta di Nectanebo II al santuario di Evergete II, ai portici di Augusto e di Tiberio, alla porta di Traiano e di Adriano. In quei templi che sono stati decorati su un piano d'insieme, senza troppo intervallo fra la data del principio e quella della fine dei lavori, a Edfu per esempio, il contrasto non è urtante da sala in sala e l'unità dell'ornamentazione ne dissimula un poco le debolezze. Non c'è bisogno guardarli da presso per accorgersi che lo scultore era solo un operaio, il quale trasportava meccanicamente sulla muraglia spolveri, senza esser capace di aggiungere ad essi un accento personale (fig. 510). La sua grande preoccupazione era di ritrarre senza errori i particolari dei vestiti e gli accessori liturgici (fig. 512). Così la grande scuola tebana dalla quale tutte le scuole provinciali del Said s'erano ispirate da secoli, moriva, se non era già morta, quando si cesellava Edfu e Dendera, e i laboratori locali non sapevano più che riprodurre a macchina i motivi ordinati loro dall'architetto; un esempio palpitante sono quei quadri nei quali l'imperatore Domiziano viene in adorazione davanti agli

FIG. 504. — MODELLI DI TESTE IN DIFFERENTI STATI. (*Museo del Cairo*). (*Fot. E. Brugsch*).

Digitized by Google

FIG. 505. — FIGURA DI REGINA O DI DEA IN DUE STATI. (*Museo del Cairo*). (*Fot. E. Brugsch*).

dei di Tebe (fig. 513). Dove l'architettura, arte cifrata, ritenne la sua vitalità per lunghi secoli, bastarono alcuni anni perchè la scultura degenerasse e fosse presso a morire. Le stele del Faium (fig. 514) ed i bassorilievi di Macrino e di Diadumeniano a Com-Ombo (fig. 515), gli ultimi che portano una data precisa, non hanno nè vita, nè stile, sono mercanzie ieratiche, fabbricate frettolosamente da un operaio ignorante. E l'Etiopia non è meglio dotata dell'Egitto. Le teste di certi suoi re sembrano caricature (fig. 516-517), tanto l'esecuzione è inesperta. Anche in Nubia, dove si potrebbe credere che la dominazione dei Tolomei, poi dei Cesari, avesse conservate più viventi le tradizioni tebane, il cattivo gusto meroitico predomina. Le sculture di Calabsce e di Dacche (fig. 518), che pure appartengono al tempo di Augusto per la maggior parte, sono più brutte di quelle di Ombo, le loro sorelle minori di duecento anni e più. Bisogna designare a Maharraca l'antica Hierasicamino, vicina ai bassorilievi orribili di puro fare egizio, tentativi estremi per unire lo stile alessandrino al faraonico: statue di Iside e dei Oro panneggiate alla greca e sedenti o muoventisi alla maniera degli dei romani (fig. 519). L'intenzione era lodevole, ma mai opera più barbara non disonorò lo scalpello egizio.

FIG. 506. — FIGURA DI RE SBOZZATA. (*Museo del Cairo*). (*Fot. E. Brugsch*).

Il bassorilievo funerario dell'epoca saitica segna per gli archeologi il rinascimento della vecchia arte memfitica, e si attribuiscono volentieri la purezza e la

Digitized by Google

FIG. 507. — FIGURA DI RE TERMINATA.
(*Museo del Cairo*).
(*Fot. E. Brugsch*).

dolcezza che lo caratterizzano all'imitazione diretta dell'antico Impero. Non si può negare che gli Egiziani di tale epoca siano penetrati sovente negli ipogei del tempo più antico; dopo averli saccheggiati e demoliti, per utilizzarne di nuovo i materiali, ne hanno anche presi testi e formule magiche, ma non ebbero certo bisogno di utilizzare i loro motivi di scuola. Gli spolveri in uso nelle mastabe non vennero abbandonati completamente, benchè sotto gli Ahmessidi e sotto i Ramessidi l'imitazione dei procedimenti tebani li sopraccaricò di particolari estranei alla loro concezione primitiva. Quando l'egemonia politica di Tebe fu rovesciata, la sua influenza artistica svanì rapidamente, e bentosto, verso la fine dell'epoca bubastitica o sotto gli Etiopi, l'ispirazione locale, liberandosi dagli elementi avventizi, li fece tornare alla loro semplicità primitiva. Così alla tomba di Petenefi o di Psammeticnufisascemu l'ordine generale è quello dei bassorilievi della V e VI dinastia, perchè i portatori d'offerte vanno in fila, separati o posti l'uno accanto all'altro, non sovrapposti in profili; ma se non ci contentiamo di uno sguardo superficiale, subito si manifestano combinazioni di cui non ci eravamo accorti prima. La finzione primitiva dell'*uaqf*, costituito per mezzo di una quantità di poderi, avendo

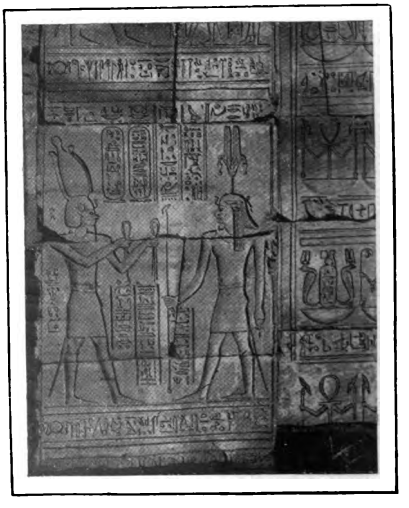


FIG. 508. — UN BASSORILIEVO DEL TEMPIO DI FTAH TEBANO.
(*Fot. Legrain*).

Digitized by Google

ciascuno la loro individualità geografica, era stata sostituita dall'idea di un tributo prelevato tutt'insieme sul patrimonio intero: la sfilata dei poderi è dunque una semplice sopravvivenza artistica, un motivo dei vecchi giorni, utilizzato per simbolizzare la consegna al morto del suo bene, ma i cui sviluppi non corrispondevano più ai riti, quali si compivano intorno alla tomba. Era un insieme volgare di sacerdoti, di prefiche, di musicisti, di danzatori che seguiva le cerimonie, non più i familiari come prima. Non ci maraviglieremo se questa deformazione del pensiero originale portò modificazioni alla fattura delle scene. Sopra il bassorilievo di Zanufi, che abbiamo al museo del Cairo, le donne non sono disegnate da un modello uniforme. L'artista le ha lasciate giovani secondo la tradizione dell'antichità, ma non hanno più le rotondità minute e l'apparenza verginale che piacevano altra volta: ha prestato loro il seno pesante, la vita spessa, il ventre ingrossato, la coscia allargata, l'andatura ferma delle donne maritate e sovente madri (fig. 521). Gli uomini hanno poco cambiato, com'era naturale: eppure, i loro atteggiamenti sono meno convenzionali che dianzi, ed uno di loro, quello del mezzo, spinge la spalla sinistra in avanti con un tentativo di prospettiva, al quale non avevano pensato prima dell'epoca tebana. La ricerca della varietà è più visibile ancora negli animali: non uno degli otto buoi

Fig. 509. — Imitazione dello stile della XVIII dinastia al tempio di Ftah tebano. (*Fot. Legrain*).

Fig. 510. — Bassorilievo del tempio di Edfu. (*Fot. Beato*).

Digitized by Google

menati al laccio ha un portamento simile a quello dei suoi compagni. Ma il contrasto più sensibile fra lo stile vecchio e il nuovo è su un bassorilievo del museo d'Alessandria (fig. 522). Lì, ogni testa d'uomo o di donna è stata studiata in sè come in un bassorilievo moderno e l'esecuzione è ben rifinita. Io dubito che si possa scoprire all'epoca delle Piramidi l'equivalente al suonatore di trigono e alla musicista che batte il suo tamburo. E non solo i volti hanno fisonomie diverse che suggeriscono la probabilità d'un ritratto, ma i gesti, i vestiti, i panneggiamenti, gli accessori variano anche dall'uno all'altro. Il pittore è venuto in aiuto dello scultore, con una audacia che gli sarebbe mancata sotto la V o la VI dinastia. Egli supplisce con il pennello le parti del vestito che lo scalpello non avrebbe espresse abbastanza chiaramente: aggiunge anche sfumature che il suo compagno aveva l'abitudine di trascurare del tutto, tanto che, sparito il colore, l'opera è incompleta. Così, non si spiega, al primo momento, il taglio dell' accappatoio col quale una delle donne di Psammeticnufisascemu si vestiva, accappatoio curioso che rinserrando il collo e aderendo alle membra, mostrerebbe il seno, il ventre, le coscie, e coprirebbe solamente la spalla, il dorso ed i reni. La bizzarria non esisteva altravolta: il pittore aveva riparato le omissioni dello scultore con tocchi discreti, e, grazie a lui, i corpi, accusandosi in rilievo sotto un acquarello di rosso o d'azzurro, erano coperti d'un vestito mezzo trasparente.

FIG. 511. — IMITAZIONE TOLEMAICA DELLO STILE DELLA XX DINASTIA. (*Fot. Legrain*).

Digitized by Google

FIG. 512. — UN BASSORILIEVO DEL TEMPIO DI OMBO.
(*Fot. Beato*).

Ormai non è più questione di scuole locali, ma questo stile si diffuse in Egitto e penetrò anche a Tebe. S'incontra, in molti ipogei dell'Assassif, notoriamente in quello di Abai, con gli stessi caratteri che a Memfi e non dobbiamo meravigliarcene, poichè le *spose divine di Ammone* della XXVI dinastia erano principesse saite, che condussero con loro i familiari; la gente del seguito o si preparò le le tombe secondo le abitazioni dei loro paesi o ne impose la moda ai Tebani. Qui non intervengono influenze straniere in principio, e noi siamo obbligati a discendere sino ai primi Cesari per trovare opere ibride, dove la fattura egizia si è mischiata alla greca, come nelle figure di Anteo e di Iside al museo del Cairo (fig. 523). A Memfi non è la stessa cosa e a misura che ci avanziamo sotto i Persiani, sotto gli ultimi Saiti, sotto i Tolomei, noi sentiamo che a forza di vivere in contatto con i Greci, quelli di Naucratis poi quelli di Alessandria, le genti del Delta avevano finito per ispirarsi da loro. L'ampio pallio scannellato nella parte inferiore in cui si avvolgono Psammeticnufis a scemu e il suo scriba è un pallio preso a prestito dalla Grecia vicina. Greco egualmente è il mantello della suonatrice di tamburo; ella assomiglia singolarmente alle sue compagne delle stele dipinte alessandrine. Ta-

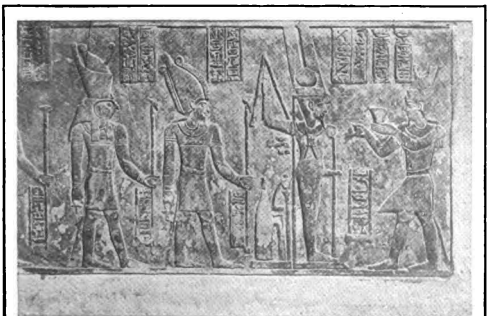


FIG. 513. — BASSORILIEVO TEBANO DEL TEMPO DI DOMIZIANO.
(*Fot. E. Brugsch*)

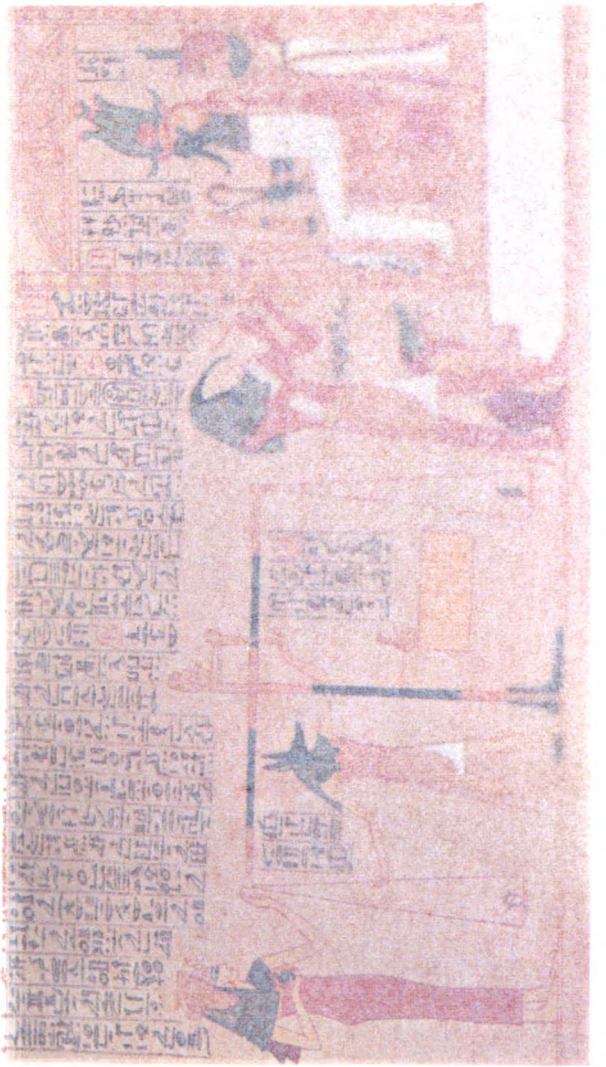
Digitized by Google

Fig. 514. — Stele del Faium.
(*Museo del Cairo*). (*Fot. E. Brugsch*)

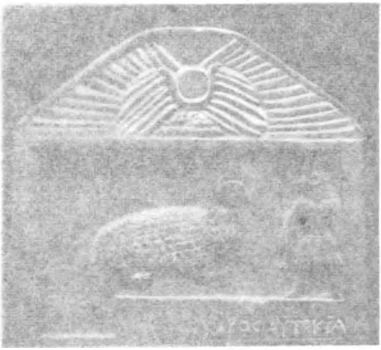
le è pertanto la forza della tradizione in questo popolo singolare, che esso accettò di svisare col pennello i disotto scolpiti, ma non volle mai toccarli e i contorni rimasero arcaici, anche quando il colore modernizzò i particolari all'esterno. Pel resto fu un'azione lenta e non risentita ugualmente dappertutto. I frammenti della tomba di Psammeticnufisascemu, ove è incontestabile, non sono anteriori alla XXIX o XXX dinastia e non esito a retrocedere i due bassorilievi della tomba di Zanufi sino al regno di uno fra i primi Tolomei: sono i più recenti di quanti conosciamo e, certo, i più belli. Bisogna avvicinare ad essi quegli ammirabili sarcofagi memfitici delle famiglie di Taho e d'Anchhofi al Cairo, in cui ogni figurina e anche ogni geroglifico è cesellato con tanta coscienza come si trattasse di un cammeo: il merito artistico è quasi nullo, ma vi è la perfezione del mestiere. Dopo essi non solo l'arte, ma anche il mestiere declinarono rapidamente, salvo, può darsi, ad Alessandria, ove bassorilievi di uno stile misto analogo a quello delle statuette rappresentanti Oro, escono spesso dalla terra. A Com-

Fig. 515. — Bassorilievo di Macrino e Diadumeniano a Com-Ombo.
(*Fot. Thédenat*).

Digitized by Google



Digitized by Google

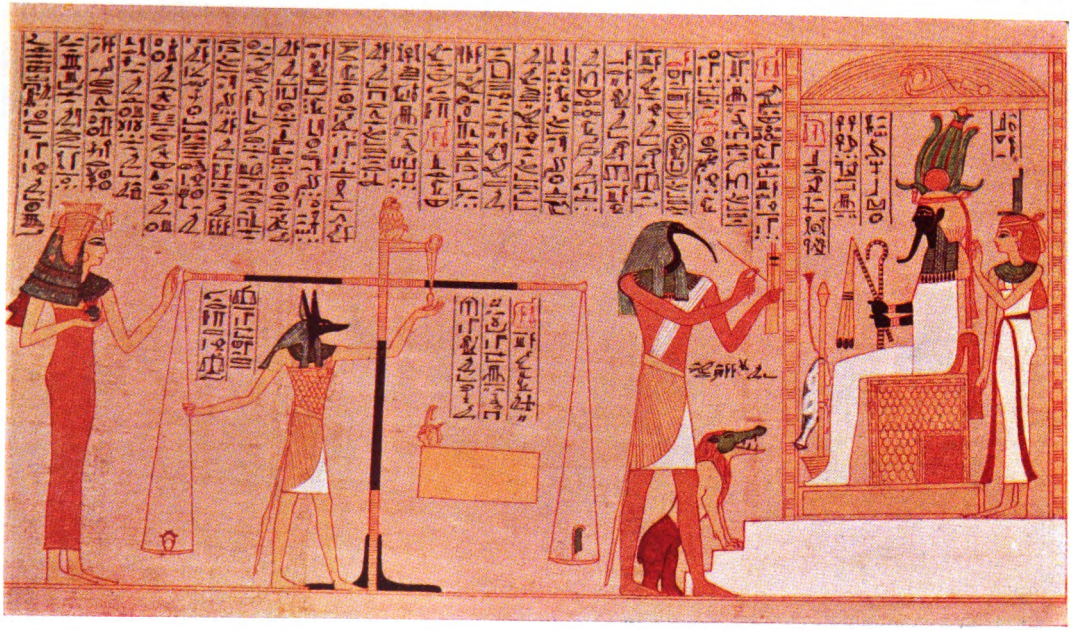


... FAIUM.
... *Brugsch.*

L'è p... della tradizione ... so po... che ess... sare col ... sotto ... volle martoce... torni rimasero ... anche qua... modernizzò i ... lori all'esterno ... sto fu un'azione ... e non riservata ... mente ... tempi ... di Psammetico ... ma, ove è ... bile, non sono ... rieti alla XXIX o XXX ... retrocede e i due bassorilievi della ...

... di ... anti ... i più ... cinare ... mmirabili ... delle fa- ... e d'Anchhoti al ..., in cui ogni figu- ra e anche ogni gerogli- fico è cesellato con tanta coscienza come si trattasse di un cammeo: il merito artistico è quasi nullo, ma vi è la perfezione del me- stiere. Dopo essi non solo l'arte, ma anche il mestiere declinarono rapidamente, salvo, può darsi, ad Ales- sandria, ove bassorilievi di uno stile misto analogo a quello delle statuette rap- presentanti Oro, escono spesso dalla terra. A Com-

FIG. 515. — BASSORILIEVO DI MA... DIADUMENIANO A C...
(Fot. Thédenat).



IL GIUDIZIO AVANTI A OSIRIDE.

Vignetta tolta dal Papiro funerario della regina Macherija (XXI dinastia).

Digitized by Google

Digitized by Google

FIG. 516. — TESTA DI RE ETIOPE.
(*Da Lepsius*).

esc-sciugafa, la pietà di una grande famiglia le suggerì di costruirsi al principio del III secolo della nostra era un ipogeo faraonico (fig. 524). Ella vi ritracciò le principali scene di altra volta: la mummia sul suo letto dai piedi di leone, affidato alle cure di Oro, Anubi e Thot (fig. 525), il sovrano davanti un bove Api, che un'Iside ombreggia con le sue ali, sacerdoti che recitano l'ufficio per il defunto od offrono il sacrificio ad Iside, ma tutto questo è imbrattato di colori violenti, e la fattura prova come lo stile egizio era già in oblio: i nostri artisti del XVII e del XVIII secolo, non erano meno lontani dalla realtà, quando pubblicarono in così detti fassimili, le stele o i bassorilievi ramessidici.

C. — LA PITTURA E LE ARTI MINORI.

La pittura indipendente ebbe una parte considerevole a misura che l'antica concezione artistica degli Egiziani declinò. Non poteva avvenire diversamente, già che l'Egitto si trovava ad aver contatti giornalieri con un popolo come gli Elleni, presso i quali la pittura era un'arte emancipata dalla scultura. Peccato che, eseguita su materiali poco durabili, legno o tela, lascia poche tracce di sè. Quanto sussiste è poco: papiri, pannelli di cofanetti funerari, stele, feretri o involucri di mummie, fra i quali gli antichissimi dei sacerdoti di Ammone o di Montu continuano le tradizioni dei laboratori ramessidici. Le vignette dei papiri sono sovente vere miniature perfette di disegno e di fresco colore: le più belle, fra esse, si trovano nel Rituale della regina Isimkhebiu, moglie di un sacerdote re della XXI

FIG. 517. — TESTA DI RE ETIOPE.
(*Da Lepsius*).

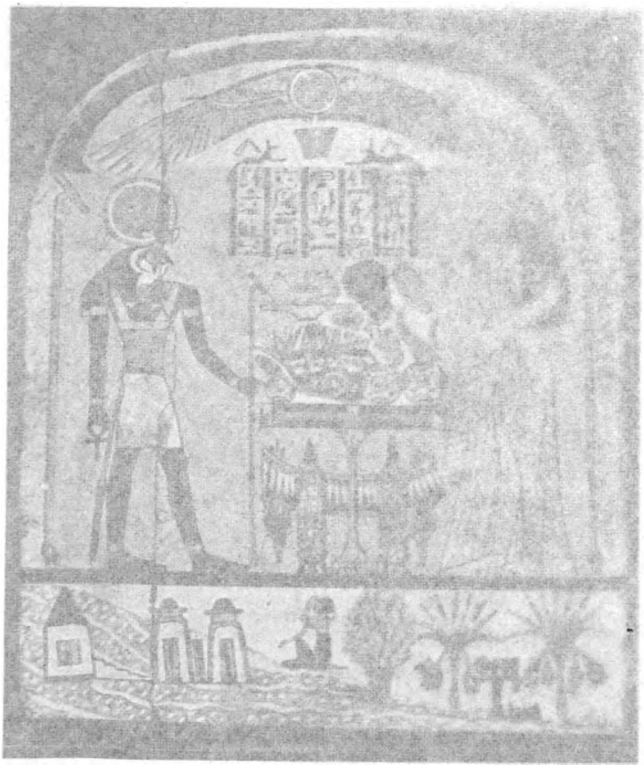
Digitized by Google

dinastia (tav. III). I pannelli hanno una fattura meno accurata, ma che non manca di vigore, nè di armonia, prova quello di Pachairi al museo del Cairo (fig. 526), dove si vede il morto in atto di offerta innanzi alla vacca Hathor, che esce a mezzo corpo dalla montagna occidentale. Le stele rappresentano d'ordinario il morto o la morta in adorazione innanzi ad Ammone e Maut, o piuttosto, a partire dalla XXI e XXII dinastia, innanzi ad Harmakhis. Sono ordinariamente l'opera di qualche operaio coscenzioso, che lavorava, con cura, secondo i principi della scuola, ma parecchie anche di bravi artisti e degne di trovar posto accanto le migliori miniature dei manoscritti tebani. Tale, è quella al Cairo, della sacerdotessa Zadamonefonuchu (tav. IV): a mezzo ignuda sotto le sue lunghe vesti fluttuanti, levando le mani verso il dio gli domanda la sua parte di offerte, accumulate innanzi a lui. Ella è incantevole nella rigidità voluta della sua posa ieratica, e mai tratto più morbido inviluppò un corpo più svelto e forme più giovanili. Il colore ricco e dolce insieme, attenua con la sua gaiezza la malinconia che dovrebbe emanare da un monumento funerario e il fondo di un grigio azzurrognolo, sul quale i personaggi e le iscrizioni sono sparse, addolci-

FIG. 518. — BASSORILIEVO DI DACCHE. (*Fot. Oropesa*).

FIG. 519. — BASSORILIEVO DI MAHARRACA. (*Museo del Cairo*). (*Fot. E. Brugsch*).

Digitized by Google



PAESAGGIO FUNERARIO
DIPINTO SULLA STELE DI ZADTHOTEFONUCHI.
(*Museo del Cairo*). (*Fot. Daumas*).

Digitized by Google

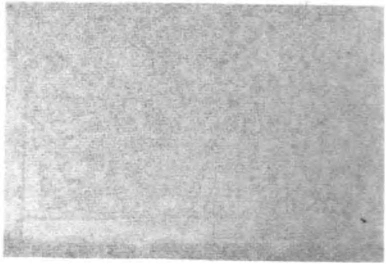


FIG. [illegible]. — BASSORILIEVO DI DA[illegible]
[illegible]

[illegible] o piuttosto, a partire dalla XXI
[illegible] Imnmeklis. Sono o lontanamente [illegible]
[illegible] che lavorava con cura, secon[illegible]
[illegible] anche di bravi artisti e [illegible]
[illegible] miniature dei manoscritti
[illegible] sacerdotessa Zadamonetan[illegible]
[illegible] sotto le sue lunghe vesti [illegible]
[illegible] domanda la sua parte [illegible]
[illegible] è incantevole nella rigidità [illegible]
[illegible] tratto più morbido [illegible]
corpo [illegible]
to e [illegible]
giovanili. [illegible]
lore [illegible]
dolce [illegible]
attenua [illegible]
sua [illegible]
mali [illegible]
dovrebbe [illegible]
tare da un [illegible]
namento [illegible]
rario e il fond[illegible]
di un [illegible]
azzurrognolo, [illegible]
sul quale i per-
sonaggi e le i-
scrizioni sono
sparse, addo[illegible]

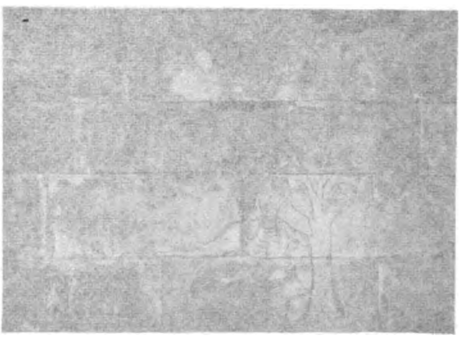


FIG. 5[illegible]. — BASSORILIEVO DI MAHARRACA.
(Museo del Cairo). (Fot. E. Brugsch)

Digitized by Google

PAESAGGIO FUNERARIO
DIPINTO SULLA STELE DI ZADTHOTEFONUCHU.
(*Museo del Cairo*). (*Fot. Daumas*).

Digitized by Google

Digitized by Google

FIG. 520. — BASSORILIEVO DI PSAMMETICNUFISASCEMU
(*Museo del Cairo*). (*Fot. E Brugsch*)

sce quella vivacità di tinte. Sotto la scena principale, nel mezzo di un paesaggio quasi unico sino ad oggi, l'angolo di cimitero in cui la morta dormiva è schizzato con fortuna. Una montagna sabbiosa gialla e striata di rosso, discende dalla sinistra verso la destra. Tre facciate di tombe si addossano ai suoi fianchi e, davanti ad esse, una donna si batte la fronte con le palme, in segno di lutto per la sacerdotessa, un nabeca, due palmizi, carichi di datteri, si elevano a destra, fra loro la tavola delle offerte, sulla quale l'anima si poserà per prendere il cibo. La composizione non è male equilibrata, e la donna in lutto attira tutta l'attenzione. Se la compariamo alle stele della stessa categoria, vi riconosceremo il disegno di rinnovellare l'espressione dell'idea religiosa che essa rappresentava e di avvicinarla più che per il passato alla realtà. Nella concezione primitiva il registro più basso effigia scene della terra: l'ufficio celebrato dai sopravviventi in onore del parente che essi piangono, mentre nel registro superiore il defunto arriva all'altro mondo e riceve dagli dei la porzione del sacrifcio che gli spetta. L'artista che fu preso per la signora Zadamonefonuchu, penetrato dall'inconseguenza che vi era nel mettere in contatto diretto, come nella vita usuale, persone ancora del mondo ed altre

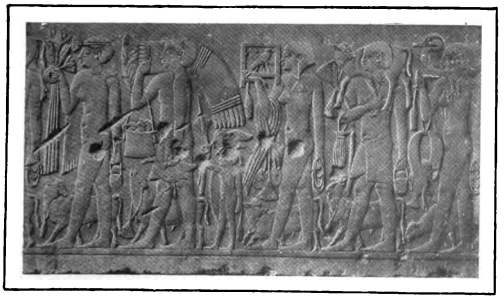


FIG. 521. — BASSORILIEVO DI ZANUFI.
(*Museo del Cairo*). (*Fot. E. Brugsch*).

Digitized by Google

che il mondo avevano lasciato, osservando che la differenza fra la cerimonia religiosa e l'apoteosi nel soggiorno degli dei, non era abbastanza visibile, volle accentuarne i contrasti, tanto agli occhi, quanto allo spirito. Conservando inalterato il quadro superiore, mise al posto di quel convegno artificioso che veniva effigiato in basso, un episodio della vita reale, quale, certo, si ripeteva ogni giorno nei cimiteri. La morta è invisibile, ma una donna è venuta a portarle gli omaggi dei suoi, e a piangere su lei: l'idea antica persiste, la forma, ringiovanendosi, si adatta più alle tendenze dell'arte, quali esse erano.

Come tutti i tentativi contro la tradizione, questo non si af-

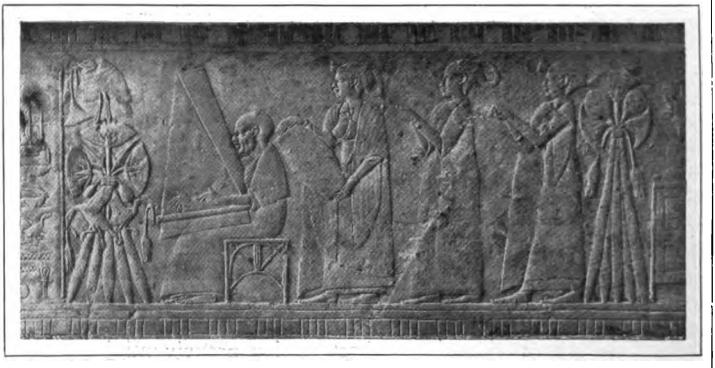


FIG. 522. — BASSORILIEVO DI PSAMMETICNUFISASCEMU. (*Museo di Alessandria*). (*Fot. E. Brugsch*).

fermò. Tre stele della stessa epoca e della stessa origine, testimoniano che la scultura del Cairo non è il capriccio di un isolato, tuttavia in esse il paesaggio è meno complesso e il registro, in basso, contiene solo un abbozzo convenzionale, sia della montagna, sia del giardino ove l'anima si riparava all'ombra, durante le calde giornate: un gruppo di sicomori e di datteri, buttati giù in fretta. Lo stesso avvenne per i feretri e gl'involucri di cartone. I laboratori tebani, se non inventarono forme nuove, aggiunsero, per lo meno, qualche variante piacevole. In alcuni casi il coperchio riproduceva in più della maschera i contorni e il rilievo dei corpi, i particolari dei vestiti, la parrucca, la gonnella piegata o diritta, la veste di garza, i sandali, così che il tutto aveva l'apparenza di una statua in legno, effigiante il vivo

Digitized by Google

FIG. 523. — ANTEO E ISIDE.
(*Museo del Cairo*). (*Fot. E. Brugsch*).

coricato sul cadavere. Verso la fine della XX dinastie posteriori, qualche volta l'esecuzione è accurata, come se si trattasse di una vera statua. E' un lavoro comparabile a quello del calcare, ma più sincero e più libero dalla scuola. Certo il soggetto non tollerava fantasie nella posa: era necessario che il modello giacesse sul dorso, la testa bene in equilibrio, il busto disteso, le gambe e i piedi giunti. Solo le braccia variano per l'atteggiamento, ora lungo il tronco, ora in croce sul petto. Il tutto è giusto nelle proporzioni, i colori sono in felice armonia e danno rilievo al disegno, si ha l'impressione della vita. Gl'involucri di cartone, specialmente quelli che hanno appartenuto a donne, raggiungono quasi la perfezione verso la XXII dinastia. La principessa Tantcalasciri che morì sotto il regno di Osorcon II è inviluppata in una specie di tela, color rosa pallido, che disegna le carni senza accusarle troppo indiscretamente. Le sue braccia sono libere, una di esse si ripiega sul petto, al disotto le mammelle: una mezza dozzina di amuleti, segni di vita, fibbie di cinture, altare a quattro tavolette, pendono dal suo polso e la proteggono. La faccia inquadrata nei rigonfi della parrucca è di un ovale un poco

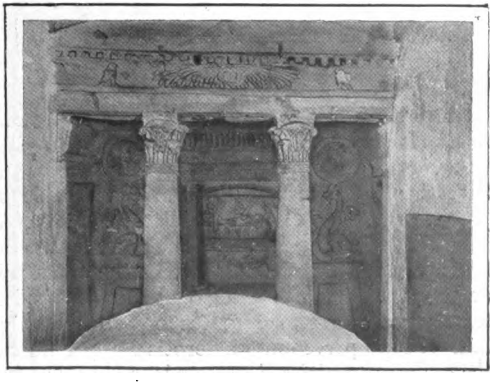


FIG. 524. — UNA CAMERA NELL'IPOGEO DI COM-ESC-SCIUGAFA.

Digitized by Google

piatto, con occhi piccoli ma ridenti, un naso corto, una bocca tumida, un'aria dolce e gaia. Anche nei feretri di fabbricazione comune la maschera in legno è sovente scolpita con fattura eccellente sin nei primi tempi della dinastia persiana: in tal momento la decadenza di Tebe è consumata, e gli intraprenditori di pompe funebri fanno solo cose commerciali, barbare di rilievo e di colore. I laboratori del Basso Egitto si mantennero meglio e parteciparono al rinnovamento dell'arte saitica. Sotto i primi Tolomei, quando essi si furono sottratti all'obbligo di copiare, in legno, le masse difformi dei feretri in schisto verde, o granito, eseguirono qualche esemplare comparabile alle migliori opere tebane, il feretro del Psammetico scoperto a Uardan (fig. 528) e quello della signora Teteharsiesi che appartiene al museo di Berlino (fig. 529). L'influenza greca vi è spiccatissima nell'aspetto della pettinatura, ma la tecnica è egizia: lo scultore usciva da una fra le scuole miste, che ho segnalato a Memfi e in Alessandria verso la fine dell'epoca tolemaica.

Fig. 525. — Una parete decorata nella tomba di Com-esc-sciugafa.

La tavolozza egizia si era arricchita: essa comportava due varietà di rosa, cinque o sei sfumature di verde, di azzurro e di giallo, di violetto e di lilla, sopratutto nelle regioni colonizzate dai Greci attorno ad Alessandria, al Faium, a Tolomaid in Tebaide e i pittori cedettero prontamente alla tentazione di fare ritratti, o effigiare sui muri decorazioni analoghe a quelle che vedevano nelle città elleniche. Bisogna allontanarsi sino alle Oasi per ritrovare, nei templi, o negli ipogei, qualche avanzo di tali decorazioni; tuttavia hanno un disegno scorretto e un tocco poco abile (fig. 530). I ritratti invece ci sono pervenuti numerosissimi per un capriccio della moda. Verso la metà del primo secolo avanti la nostra era, al Faium e nell'Alto Egitto le famiglie ricche, disgustate dalla pesantezza e dalla grossolanità comune a quei feretri, immaginarono di so-

Digitized by Google

FIG. 526. — PANNELLO DIPINTO DI PACHAIRI. (*Museo del Cairo*). (*Fot. E. Brugsch*).

stituire alle maschere scolpite degli equivalenti, in cui il loro gusto artistico fosse più rispettato e le somiglianze più garantite. Ricorsero a due procedimenti distinti. Il primo, quello di cui abbiamo attualmente i modelli più antichi, consistette nel mettere al luogo della faccia in rilievo prominente, un pannello dipinto a cera con qualche ritocco di stempero o anche solo stempero. Fu incastrato nell'involucro di cartone sopra la testa della mummia, e il morto pareva guardasse, come a traverso una finestrella, ciò che facevano i vivi, come i suoi antenati avevano un tempo fatto, con gli occhi dipinti a lato del loro sarcofago. La più grande parte di sarcofagi con ritratti sono stati ritrovati nei cimiteri a Dime e Hawara e datano dal I° secolo avanti e dopo Cristo. Molti, che sono al museo del Louvre, provengono da Tebe e rappresentano membri della tribù nobile dei Soteri che fiorivano sotto gli Antonini. Qualcuno, fra loro, sono di un disegno e di un colore che si potrebbero quasi attribuire a un buon maestro del XV secolo italiano, ma se sono dipinti da Egiziani di razza, non hanno nulla di comune con l'arte faraonica, e prendono dall'arte alessandrina. L'altro procedimento è meno straniero (fig. 531): suppone invece della maschera in legno un busto in stucco, nella cavità del quale viene a rinserrarsi la testa velata della mummia: gli orli inferiori si perdono nelle fasce del petto. L'insieme è greco, ma certi particolari restano egizi, così l'uso di riportare gli occhi e di imitarne l'effetto con

FIG. 527. — STELE DIPINTA. (*Museo del Cairo*). (*Fot. E. Brugsch*).

Digitized by Google

FIG. 528. — FERETRO DI UARDAN. (*Museo del Cairo*). (*Fot. E. Brugsch*).

incrostazioni di talco o di vetro. Questa moda regnò verso il II secolo dopo la nostra era, presso i ricchi dell'Eptanomide, dal Faium sino ai confini della Tebaide. Essa non impedì, al Faium stesso, l'uso delle maschere in cartone modellate all'immagine del morto, ma trattate alla greca, con le indicazioni delle parti alte nel vestito, la faccia ravvivata dal belletto, i gioielli, le pettinature arricciate, le corone di fiori delle migliori, vedendole oggi nelle vetrine, penseremmo che sono busti in cera colorata (fig. 532). A Achmim e nei sobborghi, l'uso di coricare i morti nel loro feretro in vestito di città, riprese durante il tempo dei Severi, ma invece di conservare il perizoma e la parrucca arcaica, furono vestiti modernamente con tuniche, pepli, mantelli, fatti dalla brava sarta; brava sarta, ma certo in ritardo con le sue conoscenze sulla moda alessandrina o romana (fig. 533). La cassa è in fango di Nilo aderente a un'armatura di cartone o di tela stuccata. Le si dava una forma somigliante quella del personaggio che doveva esservi rinchiuso e si dipingevano con la gomma o col bianco d'uovo la faccia, la testa coronata di fiori, le mani, i gioielli, le stoffe multicolori.

FIG. 529. — FERETRO DI TETEHARSIESI. (*Museo di Berlino*).

Fu l'ultimo sforzo verso l'originalità degli artisti che lavoravano nelle necropoli. La statuaria e la pittura per mummie cessarono verso la metà del III secolo nello stesso tempo che la statuaria e la pittura ordinarie, e per le stesse ragioni: cioè le guerre civili di cui l'Egitto risentì il contraccolpo; poi il propagarsi del cristianesimo distrusse tutte le arti che dipendevano, per la loro

Digitized by Google

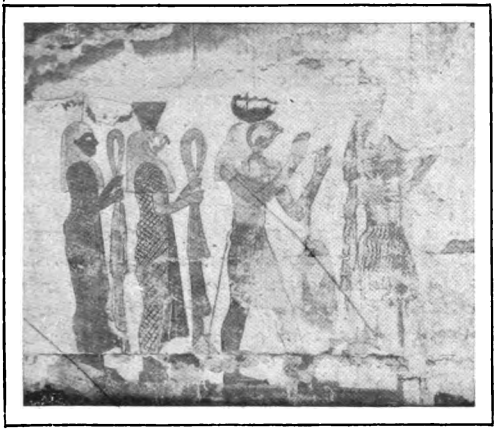


FIG. 530. — PITTURA DI UN IPOGEO NELL'OASI BAHARIE.
(*Fot. Moritz Bey*).

esistenza, dalle tradizioni religiose. Fu lo stesso per la scultura in metallo e per la ceramica. La tecnica della fusione si era sempre migliorata e i maestri saiti, crescendo in arditezza, fecero lavori di volume sempre più grande, sino al momento in cui riuscirono a colare in un sol pezzo statue che sorpassavano le proporzioni di un uomo comune. Nessuno, fra quei colossi, ci è pervenuto intiero, ma possediamo frammenti che ci autorizzano a ricostruirne l'aspetto, come la mano serrante l'idra che Daninos raccolse nelle rovine di Memfi, ora nel museo del Cairo. Essa termina con un dente che l'accordava al braccio e l'effigie del re inginocchiato, alla quale apparteneva, doveva misurare quasi due metri di altezza. E' un'eccezione. La statua di Petuchanu, di cui la collezione di Stroganoff possedeva il busto, era appena di grandezza naturale e le opere più importanti che noi possediamo dell'età bubastite o della saitica, non sorpassano sessanta o ottanta centimetri di altezza. Molte, fra esse, valgono più di alcune statue contemporanee in calcare o granito, così la piccola sfinge di Apries al Louvre (fig. 534), il Taharcu ingi-

FIG. 531. — MASCHERA DI MUMMIA IN STUCCO.
(*Museo del Cairo*).
(*Fot. E. Brugsch*).

Digitized by Google

FIG. 532. — MASCHERA DI MUMMIA IN CARTONE DIPINTO. (*Museo del Cairo*). (*Fot. E. Brugsch*).

nocchiato del Cairo (fig. 535). La Caromama del Louvre (fig. 537) acquistata da Champollion da un mercante che a sua volta l'aveva comprata a Luqsor è tebana per fattura. La regina è in piedi vestita di una lunga veste aderente, con maniche fluttuanti. Ella ha una parrucca da cerimonia, a ciocche che le fanno riparo al disopra la fronte: gli occhi sono riportati, le divisioni della parrucca e le pieghe della veste erano incrostate d'oro. Il corpo si disegna a perfezione sotto la stoffa, ma che dire della testa? Caromama non poteva vantarsi di essere bella col suo lungo naso a becco d'uccello, le sue narici serrate, la sua bocca secca, il suo mento ossuto. Siccome aveva un aspetto dignitoso, l'artista, non potendola rendere piacevole, diede risalto alla forza e al piglio orgoglioso di quel volto: la sua Caromama è davvero l'incarnazione di quello che doveva essere la compagna del Faraone, la regina di Egitto. Invece la Tacuscit (fig. 536) del museo di Atene è una borghesuccia, una brava signora di Bubaste, che esce certo da un laboratorio locale e contrasta, per le sue rotondità, un poco molli, con la magrezza ferma di Caromama. La buona donna cammina avanzando il piede sinistro e non si affretta: il braccio destro ripiegato sul petto, la veste aderente accusa le anche forti, il ventre pieno, i seni rotondi e pesanti. La faccia è larga e grassa, sotto la parrucca a piccole ciocche in diversi piani che l'inquadrano e i suoi occhi stretti, il suo naso corto, la sua bocca carnosa ne fanno una fellahina senza razza. Il bronzo, mischiato di argento e di oro, si rischiara di dolci riflessi che sembrano animare le forme: la veste è coperta di ri-

FIG. 533. FERETRO DI ACHMIM. (*Museo del Cairo*). (*Fot. E. Brugsch*).

Digitized by Google

FIG. 534. — PICCOLA SFINGE DI APRIES IN BRONZO.
(Museo del Louvre). *(Fot. Hachette)*

cami, rappresentanti scene religiose e leggende che incise a incavo vengono rialzate da un filo in argento.

L'attività delle fonderie tebane rallentò a partire dall'epoca saitica, o la mancanza di opere in bronzo è dovuta alla perversità del caso? Eccettuato un enorme Osiride, raccolto a Carnac nella *favissa*, i più grandi bronzi delle nostre collezioni e i più belli vengono da Memfi o dal Delta. Bubaste è la patria delle quattro statue che il Louvre comprò alla vendita Posno. Il primo, un certo Masu che ha il suo nome tatuato sul petto (fig. 538), al posto del cuore, si avanza verso chi lo guarda, con un movimento fiero e risoluto; i tratti un po' sfigurati per la perdita degli occhi, che erano di smalto, incastonati nell'argento, esprimono l'energia e l'orgoglio. Il secondo è di fattura meno vigorosa, ma il terzo (fig. 539), un Oro in piedi, che sollevava un vaso a due mani e ne versava l'acqua su un re. posto, un tempo, innanzi a lui, è più aspro, più secco e, può essere, venne fuso nella stessa officina in cui ebbe la sua vita l'Oro inginocchiato del Cairo. La composizione del metallo sembra identica, la fattura anche, e la maniera con cui la maschera di uccello si lega al busto dell'uomo è di una rara giustezza. Bisogna confessare che quei mostri divini, in cui la natura umana si allea all'animale, hanno più inspirati i laboratori di bronzo che gli statuari. Le Bastit e le Sakhit scoperte a Sais da Barsanti (fig. 540) non solamente nulla hanno da invidiare alle Sakhit in granito nero di Amenothes III, ma le sorpassano per la dignità della loro posa, e per

FIG. 535. — STATUETTA IN BRONZO DI TAHARCU
(Museo del Cairo).
(Fot. E. Brugsch).

Digitized by Google

FIG. 536. — LA SIGNORA TACUSCIT.
(*Museo di Atene*).
(*Fot. E. Brugsch*).

FIG. 537. — LA REGINA CAROMAMA.
(*Museo del Louvre*).
(*Fot. Hachette*).

la vita a cui s'improntano. I loro musi di gatta o di leonessa riposano più agevolmente sulle loro spalle di donna, e non sembrano una sfida alle leggi che reggono la separazione delle specie. I leoni di Thmuis e di Tell-es-Sab non rimontano più in là dei primi Tolomei. Quelli di Horbeit sono stati fusi sotto Apries (fig. 541). Facevano parte di un meccanismo che chiudeva le porte di un tempio, e s'imperniavano prosaicamente in una trave di legno, ma l'artista aveva saputo trarre buoni effetti decorativi dalle condizioni imposte per il loro uso: li aveva supposti coricati in una gabbia oblunga, di cui le pareti laterali, a giorno, lasciavano vedere il loro corpo disteso al suolo, mentre la testa e le zampe anteriori apparivano libere dall'uscio aperto. Egli aveva semplificate le linee ma, come ben sapevano fare gli Egiziani, senza toglierne o indebolirne alcune di quelle caratterizzanti la belva, a muso calmo e sobriamente maestoso. Come il leone, il gatto è trattato felicemente e si può dire, senza esagerare, che fra le migliaia di gatte complete venute fuori nel 1878 dalla *favissa* di Bubaste pochissime erano brutte o semplicemente mediocri (fig. 542). Nessun popolo ha meglio afferrata e resa la elasticità ondulosa di tale bestia, nè la dolcezza traditrice dei suoi atteggiamenti, nè gli aggrottamenti ora sognanti ora biricchini del suo muso. Gli altri animali: arieti, tori, Api (fig. 543), coccodrilli, cinocefali, e le innumerevoli figurine di Ammone (fig. 544), di Osiride, di Iside, di Oro, di Neith, di Anubi, a muso di cane (fig. 545), di Sakhit a muso di leonessa (fig. 546), di Thot a testa di scimmia, non sostengono il paragone con le gatte e le leonesse. Molte, è vero, si raccomandano per la perfetta fusione o per la ricerca della cesellatura, ma la maggior parte è moltiplicazione mediocre di tipi stabiliti senza arte, per edifica-

Digitized by Google

zione dei fedeli. Stanno ai nostri bei bronzi del Cairo e del Louvre, come i santi dorati e dipinti che si vendono al quartiere di Saint-Sulpice stanno ai capolavori dell'arte cristiana d'Italia e di Francia.

Qui s'impone un problema che non possiamo risolvere con certezza. Tra tanti bronzi, trovati quasi nel medesimo luogo, e che vi furono sepolti nello stesso tempo, se ne notano di stile così diverso, che se non fossimo sicuri della loro origine, li attribuiremmo a luoghi e tempi molto lontani. Specialmente nelle serie di gatte vediamo questo. Alcune sono di un'esecuzione che rammenta la buona maniera tebana: presentano contorni duri, che non derivano da imperizia, ma dalla volontà di esprimere il vigore e l'energia più che la grazia e la disinvoltura dei movimenti. Alcuni invece ricercano l'eleganza e rendono le linee dolci sino alla mollezza, vi si sente il fare della scuola memfitica, spinto sino all'estremo. Vedendo tali contrasti, ci domandiamo se tali opere, benchè sepolte nella *favissa* del tempio di Bastit, possono dirsi, senza dubbio, fabbricate a Bubaste. I pellegrini che le avevano consacrate alla dea non potevano portarle dal loro paese natìo? In tal caso, la loro disparità non avrebbe nulla da stupirci e quelle nelle quali ci sembra distinguere i segni dell'arte tebana o memfitica, sarebbero veramente originarie e di Tebe e di Memfi. Ma anche ammesso questo, le difficoltà non sarebbero tutte risolte. Esaminati con attenzione i gruppi non offrono un aspetto omogeneo, e mentre alcune parti che li compongono tradiscono i caratteri dell'età saitica, altre, per fattura, sembrano anteriori di molti secoli, eppure le circostanze in cui sono state trovate e la natura del bronzo dimostrano assai chiaramente che essi furono fusi tutti in uno spazio

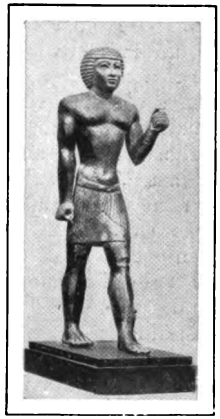


FIG. 538. — STATUETTA IN BRONZO DI MASU. (*Museo del Louvre*). (*Fot. Hachette*).

FIG. 539. — ORO IN BRONZO. (*Museo del Louvre*). (*Fot. Hachette*).

Digitized by Google

di anni molto limitato. Una osservazione che ho raccolta nelle rovine di un laboratorio, ove si facevano ceramiche, scoperto l'inverno passato sotto una delle colline di Ascemunein, ci spiegherà forse tale anomalia. La più gran parte delle forme di lampade e avanzi di fusione che conteneva ancora, appartenevano all'epoca cristiana, come lo testimoniano le croci e le iscrizioni, ma altre sono decorate da figure o leggende pagane e non possono essere posteriori al II o al III secolo dell'era nostra. Il vasaio aveva come fondo di bottega vecchi modelli che gli provenivano dai suoi predecessori lontani e che, adattati facilmente ai bisogni della religione nuova, si vendevano ancora, quando se ne presentava l'occasione. Può essere che anche i fonditori conservassero forme fuori moda, e le adoperassero qualche volta per la loro clientela. Così il Tebano devoto a Bastit, prima di partire per Bubaste, poteva provvedersi di ex voto, gatte o statuette a testa di gatte, o figure di divinità, che nuove per il metallo, erano pur fuse, in forme molto antiche.

FIG. 540. — UNA SAKHIT IN BRONZO. (*Museo del Cairo*). (*Fot. E. Brugsch*).

FIG. 541. — LEONE DI APRIES IN BRONZO. (*Museo del Cairo*). (*Fot. E. Brugsch*).

Lo stesso può dirsi per le innumerevoli divinità in terra cotta o in paste diverse che abbondano nelle tombe o nelle città dell'età saitica o dell'epoca greco-romana. Gli ultimi secoli del paganesimo furono innanzi tutto secoli di immagini pie ad uso dei vivi e dei morti, per lo meno nel Delta e nella parte settentrionale dell'Egitto medio, già che il Said non cadde mai in questo eccesso, e l'uso degli amuleti non vi fu molto più divulgato che ai bei giorni

Digitized by Google

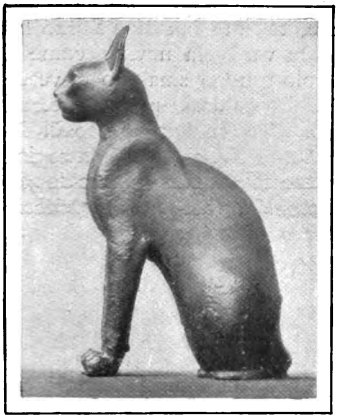


Fig. 542. — Gatto in bronzo. (*Museo del Cairo*). (*Fot. E. Brugsch*).

del secondo impero tebano. Era inevitabile che i fabbricanti e i mercanti si risparmiassero la pena d'inventare tipi nuovi e di sacrificare vecchi modelli, finchè essi erano buoni a contentare i clienti. E, certamente, oggetti preparati a centinaia per la vendita giornaliera dovevano essere di un'arte mediocre e mancare di originalità. Di molti si può solo dire che esprimono con esattezza la posa ieratica, il gesto, il vestito, la pettinatura, gli attributi esteriori del dio ch'essi rappresentano: i devoti non domandavano altro, ed era la stessa cosa per i *rispondenti*. Bastava che la loro forma rammentasse anche in modo vago quella della mummia e che su essi fosse tracciato il nome del loro padrone, col principio della preghiera consacrata: erano buoni per il rito e non si voleva altro. All'epoca romana si giunse a spacciare pezzi di terra, con un vago indizio di testa e di piedi, qualche cosa di più barbaro che i più barbari idoli della Polinesia. Ma se ne incontrano alcuni che spiccano sulla bruttezza generale e che sono quasi più belli dei belli nella grande epoca. Provengono in generale dai pozzi di Saccara e appartengono al tempo della dominazione persiana o ai primi tempi della dinastia macedone. I migliori, quelli di un certo ammiraglio Petenisis, avevano una lunghezza variabile fra i dieci e i venticinque centimetri: modellati in una pasta purissima e cotti con una abilità sorprendente, erano coperti di uno strato azzurro chiaro e vivo, tanto omogeneo e fresco quanto si può immaginare. Non ho veduto nulla che li avvicini, tra i nostri lavori in maiolica. La testa è un ritratto melanconico e dolce, e nel suo genere non ha uguale se non la testolina in porcellana azzurra del Cairo, forse Apries o Nechao II

Fig. 543. Statuetta di Api. (*Museo del Cairo*). (*Fot. E. Brugsch*).

Digitized by Google

FIG. 544. — ARPOCRATE, OSIRIDE, AMMONE, STATUETTE IN BRONZO.
(*Museo del Cairo*).
(*Fot. E. Brugsch*).

(fig. 547). Altre, senza essere così belle, testimoniano uno sforzo lodevole verso la novità, come il piccolo gruppo smaltato di verde che, ispirandosi, può essere, ad un motivo contemporaneo di Amenothes IV, ci mostra la regina Amunertaio sulle ginocchia di Ammone e passandogli il braccio intorno al collo (fig. 548), così i vasi da cohol che hanno per ventre una testa di Apries con casco greco (fig. 549) o la statuetta votiva in pasta verde di Nufiabres in piedi sopra un alto piedestallo e tenente a due mani il naos di Osiride mummia. Una ventina di Neith, di Ra, di Oro, di Naftemu, di Ftah in porcellana che sono al Cairo, furono eseguiti da operai educati alla buona scuola: mentre i loro vicini mostrano ai nostri occhi forme arrotondite e flaccide che piacevano agli scultori tolemaici, si osserva in essi la fattura nervosa e qualche volta un po' secca delle età anteriori. Certo era difficile di accusare la muscolatura su statuette di dieci o dodici centimetri e gli artisti risolvettero di rinchiudere le membra in una serie di piani tagliati fortemente, poi ingrandirono le proporzioni dei particolari anatomici, che serbarono ai ginocchi, ai piedi, alle braccia, al volto, ma con una nozione così intelligente dell'effetto, che bisogna osservare bene per scorgere l'esagerazione. Se avessero rispettate le dimensioni esatte, certi elementi del corpo umano si sarebbero attenuati sino a divenire invisibili, e l'impressione di verità generale ne avrebbe sofferto. Parecchie di queste figurine sono trattate così sapientemente, che invece di sembrare quello

FIG. 545. — STATUETTA DI ANUBI IN BRONZO.
(*Museo del Cairo*).
(*Tip. E. Brugsch*).

Digitized by Google

FIG. 546.
SAKHIT IN BRONZO.
(*Museo del Cairo*).
(*Fot. E. Brugsch*).

che sono, miniature di uomini o di animali, danno, a chi le osserva da lontano, la sensazione di colossi veduti col binoccolo a rovescio.

Gli Egiziani dell'età faraonica avevano adoperata la terra sola, senza colore e senza lucido, unicamente per fabbricare vasellame rozzo o amuleti comuni riservati ai poveri, *rispondenti*, perle, figure di dei e in ispecie del dio Bisu, non per altri oggetti; però qualche volta eccezionalmente, verso la fine della seconda epoca tebana, si trovano teste di canopi in argilla così ricercate nell'esecuzione, come se fosse pietra o terra smaltata. A partire dall'avvenimento dei Tolomei e probabilmente sotto l'influenza dei Greci, il gusto si accrebbe. Si sa quali capolavori ci vengono da Alessandria: parecchie statuette provenienti dalle necropoli del Mess uguagliano quelle di Tanagra. Gli indigeni imitarono i loro compagni stranieri e a poco a poco l'impiego della statuetta in terra cotta o cruda, ma sempre dipinta a colori vivi, prevalse da un capo all'altro della valle. Si generalizzò sopratutto nelle località dove erano colonie di Elleni, nel Delta, a Memfi, al Faium, a Ermopoli, a Achmim, a Siene, ma penetrò anche nei luoghi che erano restati intieramente egizi. Le sue manifestazioni sono infinite, dalle placche decorative dei templi o degli edifici pubblici sino agli utensili domestici: lampade, lanterne, lari, gruppi che effigiano scene della vita privata, figurine grottesche e qualche volta oscene, camelli (fig. 551), elefanti (fig. 550), uccelli, e la maggior parte sono industriali piuttosto che artistici. Pure, alcuni soggetti satirici sono resi con una abilità divertente (fig. 553) e qualche volta vi è usato persino il bronzo. Lo studio della collezione Périchon Bey è particolarmente istruttivo su tale materia. Essa ci

FIG. 547. — TESTA REALE IN SMALTO TURCHINO.
(*Museo del Cairo*).
(*Fot. E. Brugsch*).

Digitized by Google

FIG. 548. — AMMONE E LA REGINA AMUNERTAIO.
(*Museo del Cairo*).
(*Fot. Legrain*).

perviene tutta da Ascemunein, l'antica città di Thot e il maggior numero degli esemplari che la compongono non rimonta al di là del II secolo dopo l'era nostra. Si vedono nonostante al Cairo teste di idioti e di nani, di una verità sorprendente (fig. 554). Crani a pan di zucchero, fronti strette e fuggenti, occhi appesantiti da sopracciglia a ciuffi, nasi torti, labbra pendenti, menti minuscoli, orecchie enormi ad ansa, non manca nulla di ciò che fa la deformità umana bene ritratta. Tre o quattro colpi di pollice hanno allungata e impastata la creta, secondo la volontà dell'artista, un pizzico qui, un altro là per esprimere le protuberanze della pasta, un tratto a sghimbescio per la bocca, due pallottoline per gli occhi, ed eccolo brutto, quanto in natura, ma più di spirito. Gli animali sono trattati con uguale spigliatezza, i cani sopratutto, non il magro levriero prototipo del così detto sciacallo Anubi, ma i botoli dal muso rabbioso, dalle orecchie appuntite, dal lungo pelo e ispido, dalla coda a trombetta, qualche volta il bravo canino senza razza (fig. 556) che abbaia spesso, persuaso di far buona guardia alla casa, mentre sua vera missione è lasciarsi tormentare dai fanciulli. Qua e là qualche testa muliebre di un'eleganza un po' pallida, non sarebbe brutta nelle serie alessandrine: sono puramente greche. Le sole persone che non hanno lasciato l'aspetto egizio sono quelle delle divinità alla moda: Arpocrati paffuti come Amori pompeiani, Agatodemoni a corpo di ureo e a testa di Iside (fig. 557), Isidi con drappeggiamenti casti (fig. 558), o altre che erano destinate a servire da mogli al morto e che rilevano la tu-

FIG. 549. — VASO IN FORMA DI TESTA COPERTA DI ELMO.
(*Museo del Louvre*).
(*Fot. Hachette*).

Digitized by Google

nica sul petto, attendendo che egli si avvicini. Esse prendono il posto delle statuette in maiolica azzurra e verde verso la fine del I secolo d. C. e sino alla vittoria definitiva del cristianesimo bastarono alle devozioni del popolo.

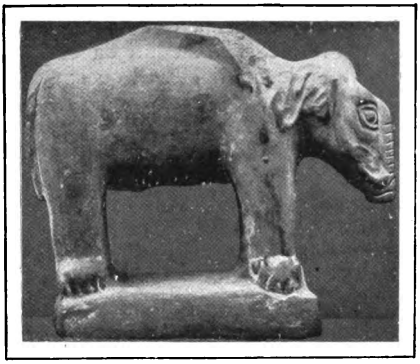


FIG. 550. — ELEFANTE DI TERRA COTTA. (*Museo del Cairo*). (*Fot. E. Brugsch*).

La stessa trasformazione si operò nelle altre arti minori, ma noi non possiamo segnarne esattamente i gradi successivi. I mobili non cambiarono le forme antiche, almeno per ciò che riguarda i principali, e specialmente presso la povera gente e i piccoli borghesi: infatti la dominazione straniera nulla aveva cangiato alle abitudini del fellah e dell'artigiano, e neppure la moneta introdotta negli usi modificò le condizioni della loro vita domestica. Non desiderarono altri mobili all'infuori di quelli che i loro antenati avevano avuto sotto i Faraoni, e il poco di cui si contentavano, continuarono a fabbricarlo secondo modelli consacrati: letti e poltrone a piedi di leone incrostati in avorio, osso, ebano, poggiapiedi e sgabelli a fondo in cuoio e cuscini variopinti, casse per biancheria, madie, scrigni per gioielli, vasi per cohol, scatole per profumi. Ammisero solo qualche novità per alcuni oggetti funerari. Il catafalco nel quale la mummia se ne andava alla tomba, e che sotto i Taniti della XXI dinastia era una enorme cassa rettangolare impiantata sopra un veicolo, divenne sotto i Tolomei un letto con baldacchino in legno scolpito. Quello del museo di Edimburgo che Rhind si procurò a Sceich Abd-el-Gur-

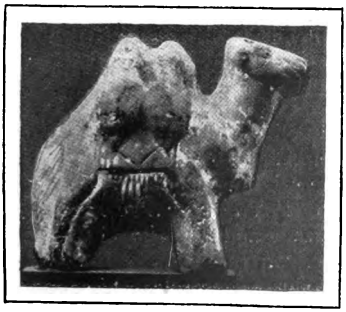


FIG. 551. — CAMELLO IN TERRA COTTA. (*Museo del Cairo*). (*Fot. E. Brugsch*).

Digitized by Google

na, simula un chiosco con la volta arrotondata in forma di culla e di cui tre lati sono sostenuti da colonnette in legno dipinto. Il quarto, quello della testa, presenta una facciata a tre cornici sovrapposte e adorne ciascuna con un disco alato; un fregio di urei diritti orla il tutto. Una porta tra due colonne ha a guardia alcuni serpenti e dà accesso all'interno. La mummia era là come in un tempio periptero e il feretro figuravane il santuario. Il catafalco del nostro museo (fig. 550) che io trovai ad Achmim nel 1885 è concepito con un sentimento più conforme al suo uso funebre. In luogo delle colonne laterali, vi sono immagini in legno scolpito e dipinto che rappresentano la dea Mait, la Verità protettrice dei *doppi* al tribunale di Osiride: ella è accoccolata, tenendo la penna sulle ginocchia, al suo lato Iside e la Nefthi alata dei sarcofagi ordinari chiudono la finestra dei due lati. La volta è a traforo e su ciascuna delle sette curve che la compongono, sette avvoltoi che distendono le loro ali sulla mummia, sono dipinti: due statuette di Iside e di Nefthi, alle due estremità, si lamentano secondo il rito. E' un lavoro che piace, e se artigiani di provincia sapevano far cose di tanto gusto, quelli di Memfi li sorpassavano certo. Anche a Memfi la religione dei morti impedì all'arte di cadere troppo in basso, mentre era in decadenza grande la vita civile. Crediamo, con ragione, che l'ellenismo s'introdusse presso i ricchi, e questi, mentre cambiarono le maschere in legno dei loro feretri con ritratti dipinti alla cera, mobiliarono all'occidentale le loro case, come gli E-

FIG. 552. — TERRA COTTA GROTTESCA.
(*Museo del Cairo*).
(*Fot. E. Brugsch*).

FIG. 553. — TESTA GROTTESCA IN TERRA COTTA.
(*Museo del Cairo*).
(*Fot. E. Brugsch*).

Digitized by Google

giziani di oggi, che comprano a Venezia, a Parigi, a Londra i mobili per le loro camere o per le loro stanze da pranzo. Di quei mobili ellenizzati, nulla ci è pervenuto, ma Daninos, nel 1901, raccolse a Memfi i resti di una o più sedie a portatore, che probabilmente avevano appartenuto a uno degli ultimi Faraoni Saiti. Il legno, che non esiste più, era ornato abbondantemente di tavolette in bronzo, le une a rilievo molto basso, le altre tagliate in piano e accentuate con il bulino. Vi si vedono dei Nili (fig. 560), degli Osiridi che portano offerte (fig. 562) o dei re in casco (fig. 561), Thutmosis III, Osorcon III, Psammetico II, Amasis. Può essere che vennero da Tebe, nella cesta nuziale di una principessa maritata a Memfi: ma qualunque sia la loro origine, certo esse offrono un disegno mediocre e una esecuzione materiale più mediocre ancora.

Fig. 554. — Testa grottesca in terra cotta. (*Museo del Cairo*). (*Fot. E. Brugsch*).

Solo l'oreficeria e la gioielleria prosperarono sino all'ultimo e si trasmisero, per un ciclo completo di trasformazioni, ai Bizantini, poi agli Arabi, salvandosi in parte dalla rovina delle civiltà faraoniche. Al principio, sotto la XXII e XXVI dinastia i loro prodotti non differiscono da quelli dell'età tebana, che per sfumature appena sensibili. Le coppe piatte, le une egizie, le altre cipriote, ma di stile egizio, scoperte in Assiria, nei palazzi dei Sargonidi, assomigliano quelle del tesoro di Bubaste, nonostante la frequenza delle scene guerresche, complicate di incidenti sconosciuti alla tattica delle età anteriori per il progresso dell'arte militare: urti di cavalleria accanto l'urto dei carri. Nell'insieme però la composizione non è cambiata: essa procede, come nei tempi più antichi, in fascie concentriche, in cui gli episodi sono separati da fioroni o alberi. L'influenza della Grecia comincia a farvisi sentire verso la

Fig. 555. — Figurina grottesca in bronzo. (*Museo del Cairo*). (*Fot. E. Brugsch*).

Digitized by Google

fine dell'età saitica e parecchi esemplari di Tuch-el-Garamus sono importazioni della Ionia, come il braccialetto con l'Eros, il riton e i due bruciaprofumi in forma di altare, ma altri sono stati fabbricati in Egitto da Egiziani e non sono curiosità meno eccitanti. L'ossido da cui non siamo riusciti a liberarli, nuoce alla purità dell'aspetto e alla finezza dell'ornato, ma non ci impedisce di constatare che sono coperti di motivi veramente egizi e trattati all'egizia: fiori di loto, in bocciuolo o dischiusi, fogliami, ciuffi di erbe acquatiche. Si distinguono meglio nei vasi di argento di Thmuis, non velati da alcuna patina terrosa o metallica (fig. 563). Sono coppe per libazioni, cave, arrotondate al fondo, col ventre leggermente ristretto in alto, e schiudentesi a larga bocca. Un rosone rinchiuso in un cerchio segna il loro punto di equilibrio e concorda intorno ad esso l'ornamento esteriore: boccioli di loto o fiori già aperti, alternati, poi foglioline strette, l'una serrata all'altra e le cui punte sono separate da ovoli in rilievo. Il coperchio ha per manico due fiori di loto appoggiati sul piatto e riuniti pel gambo. Alcuni fra gli oggetti sono stati prima stozzati in una forma di pietra dura, o ribattuti, poi abbelliti con un ritocco a punta, altri sono cesellati addirittura su l'argento, spesso i pezzi più importanti che li decorano, fusi a parte, lavorati a parte e uniti al resto, e in molti non è facile definire se più note-

FIG. 556. — CANE IN TERRA COTTA. (*Museo del Cairo*). (*Fot. E. Brugsch*).

FIG. 557. — ISIDE SERPENTE. (*Museo del Cairo*). (*Fot. E. Brugsch*).

Digitized by Google

vole è la sicurezza dell'esecuzione o il gusto nel comporli. Il tesoro di Bosco Reale desta in noi il pensiero che l'oreficeria dei Saiti e dei Tolomei servì qualche volta di modello agli argentieri romani.

I gioielli delle dinastie bubastite e tanite continuano quasi senza cambiamenti la tradizione delle età precedenti: braccialetti, anelli, orecchini, collane larghe e sottili. Bisogna discendere ai Psammetici per incontrare, fra essi, nuove specie. Ho detto, altrove, che la vista dei vascelli, costruiti dagli Ionii per Nechao II ispirò probabilmente l'artefice che cesellò le fibbie della collana al Louvre (fig. 564). Infatti, esse sono imitazioni di galere, con la loro camera piatta, il loro sperone, la loro poppa a collo di oca o di cigno. I minuti amuleti che, come una corazza magica, armavano le mummie dei grandi dignitari saiti sotterrate a Saccara non dovevano nulla agli stranieri, e i tipi inediti che vi si osservano sono nazionali, come i graziosi palmizi in oro, dal tronco squamato e i pesanti grappoli di frutti, o i cinocefali in adorazione davanti a un cartello coronato di penne (fig. 565). Gli uni si compongono di lamine d'oro, saldate tra esse, gli altri sono in rilievo su verghette minuscole ai quali gli accessori sono stati riportati, e si ammira la virtuosità della cesellatura. La gatta se-

FIG. 558. — ISIDE IN TERRA COTTA. (*Museo del Cairo*). (*Fot. E. Brugsch*).

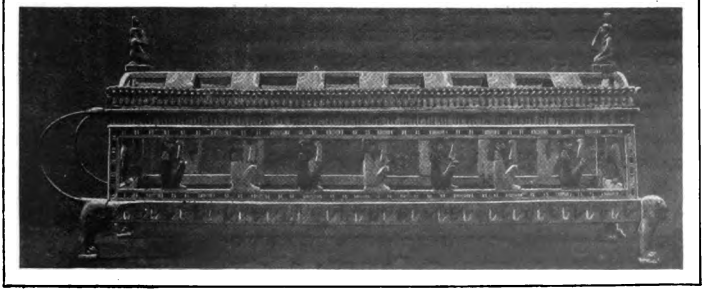


FIG. 559. — CATAFALCO D'ACHMIM. (*Museo del Cairo*). (*Fot. E. Brugsch*).

Digitized by Google

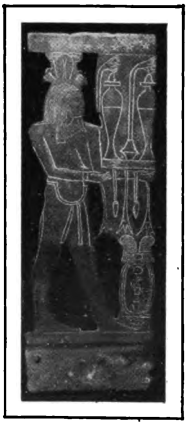


FIG. 560. — NILO TAGLIATO IN BRONZO DEL CAIRO. (*Museo del Cairo*). (*Fot. E. Brugsch*).

duta, i due cinocefali diritti a ciascun lato del feticcio osiriano, l'Iside allattante il suo Oro, la barca di Socari appoggiata sulla sua base, col suo equipaggio di pesci e di falchi microscopici, non perdono nulla a essere studiate minuziosamente. Ciò che più stupisce è di vedere come questo lavoro sottile, tutto pazienza, non ha generata la secchezza o la goffaggine; i rapporti delle parti vi sono calcolati così abilmente come nelle figurine in maiolica o in lapislazzuli, e appunto negli infinitamente piccoli, meglio si comprende come gli Egiziani si erano resi maestri delle forme umane o degli animali. Qualcuno degli Osiridi, delle Isidi, dei Thot, degli Ammoni che Edgar scoprì col tesoro di Tuch el-Garamus tradiscono la decadenza solo per un leggero indizio di manierismo e di preziosità. Ben tosto, però, i modelli greci, così liberi e così diversi d'ispirazione, si sparsero nel paese a detrimento dei faraonici. Dall'avvenimento dei primi Cesari non si vendette più nulla nelle città, e non si davano più alle mummie altri gioielli e amuleti che di stile italiano o ellenico: braccialetti ritorti in serpenti, con occhi di smeraldo o di granata, anelli da cavalieri che hanno per castone una placca d'oro massiccio o un cammeo, catene a grosse maglie, orecchini a grappoli di uva, a mezzaluna, a conchiglie: diademi a testa di Gorgona coi capelli cresputi, insomma lo scrigno intero delle signore romane o bizantine. La mania degli ornamenti occidentali si vide persino alla corte degli ultimi Faraoni di Meroe, e i gioielli di che un secolo fa Ferlini spogliò la mummia di una Candace, uscivano da un laboratorio greco quasi tutti o, per lo meno, la metà. I disegni esotici, eseguiti in oro, per i ricchi, furono trasportati su l'argento a beneficio dei poveri, poi, interpretati dagli orefici rustici, ripresero sotto le loro dita qualche cosa della fattura antica. Nelle parti meno

FIG. 561. — FIGURA DI FARAONE TAGLIATO IN BRONZO. (*Museo del Cairo*). (*Fot. E. Brugsch*).

Digitized by Google

vecchie del tesoro di Benha si vedono braccialetti a pallottole quadrettati, o a tortiglioni che rammentano i vecchi tipi dei Ramessidi: paragonati ai gioielli moderni, ne differiscono per insignificanti particolari, e se fossero messi in vendita in una bottega di villaggio, i fellahin li comprerebbero senza supporre la loro antichità.

FIG. 562. FIGURA DI OSIRIDE NILO IN BRONZO. (*Museo del Cairo*). (*Fot. E. Brugsch*).

BIBLIOGRAFIA. — *Età saitica.* — L'età saitica e l'età greco-romana sono state neglette nel maggior numero dei libri che trattano la storia dell'arte in Egitto. Sono stati descritti, per lo più, alcuni dei monumenti che ad essa appartengono, senza che lo storico abbia tentato di trarne i caratteri generali.

L'architettura. — A. *Tombe.* — Per le tombe dell'età saitica e tolemaica, vedi: BARSANTI-MASPERO, *Fouilles autour de la pyramide d'Ounas* (Estr. degli *Annales du Service des Antiquités*, t. I, 99), p. 36-174, in-8°, Cairo, 1900-1909 (incompl.); — RHIND, *Thebes, its Tombs and their Tenants*, in-8°, Londra, 1862. — B. *Templi.* — Per lo sviluppo che ebbe lo stile delle colonne dal tempo dei Ramessidi a quello dei Saiti, v. A. KOESTER, *Die ægyptische Pflanzensaüle der Spätzeit*, in *Recueil de Travaux*, 1901, t. XXV, p. 86-119. — I templi dell'Etiopia non ci sono conosciuti che imperfettamente per l'opera di CAILLIAUD, *Voyage à Méroé*, in-8°, Parigi, 1823, atl. in-f°, tav. IX-LXXXV; — LEPSIUS, *Denkmäler aus Aegypten und Aethiopien*, I, tav. 120, 126-130, 135-139, 144; — E. WALLIS BUDGE, *The Egyptian Sudan*, 1907, in-8°, Londra, t. I, p. 337-435, t. II, p. 1-184; lo stesso quelli dell'epoca saitica, di CAILLIAUD, *Voyage à l'Oasis de Thèbes*, in-f°, Parigi, 182-186; — H. BRUGSCH, *Reise nach dem grossen Oasi El-Khargeh*, in-4°, Lipsia, 1878, VI-93 p. e XXVII tav.; — HONROTH-RUBENSOHN ZUCKER, *Bericht über die Ausgrabungen auf Elephantine*, in *Zeitschrift für ægyptische Sprache*, 1907, p. 14-61 e 9 tav. — I principali templi dell'età greco-romana sono stati oggetto di monografie abbastanza particolareggiate: File, G. BÉNÉDITE, *Le Temple de Philæ* (*Mémoire de la Mission permanente du Caire*, t. XIII, XVII), in-4°, I 1895, 388 p. e illustrazioni, II 1909, 356 p.: Com-Ombo, J. DE MORGAN, *Kom-Ombo*, in-4°, Vienna, 2 vol., 1895-1909; Edfu, J. DÜMICHEN, *Bauurkunde der Tempelanlagen von Edfu*, in *Zeitschrift für ægyptische Sprache*, 1870, p. 1-14, 1871, p. 25-32, 88-89, 105-111, 1872, p. 33-42, 1873, p. 109-130; — M. DE ROCHEMONTEIX, *Le Temple d'Edfou*, in-4° (*Mémoires de la Mission française*, t. X-XI), Vienna, 1892-1899 (incompl.); — E. CHASSINAT et PIÉRON, *Le Mammisi d'Edfou* (*Mémoires de l'Institut français d'Archéologie*, t. XVI), in-4°, Cairo, 1909, 208 p. e LII tav.; il Casr-el-Aguz,

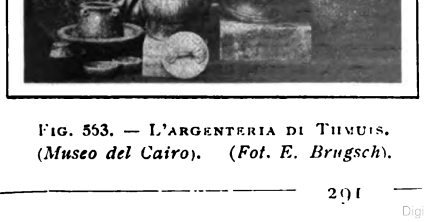


FIG. 553. — L'ARGENTERIA DI THMUIS. (*Museo del Cairo*). (*Fot. E. Brugsch*).

Digitized by Google

a Tebe, D. MALLET, *Le Kasr-el-Agoûz (Mémoires de l'Institut français d'Archéologie*, t. XI), in-4°, Cairo, 1909, 103 p. e 1 tav.; il tempio d'Apet a Carnac, M. DE ROCHEMONTEIX, *Oeuvres diverses*, in-8°, Parigi, 1894, p. 167-318 e tav. I-XVI; il tempio di Ptah tebano a Carnac, G. LEGRAIN, *Le Temple de Ptah-Rîs-anbouf, à Thèbes*, in *Annales du Service des Antiquités*, t. III, p. 38-56, 97-115; il tempio di Deir-el-Medine, in *Commission d'Égypte*, Ant. t. II, p. 317-340 e tav.; t. II, tav. 34-37; il tempio di Dendera, J. DÜMICHEN, *Baugeschichte der Tempelanlagen von Denderah*, in-4°, Lipsia, 1865, 46 p. e XIX tav.; — MARIETTE, *Dendérah*, testo in-4°, Parigi, 1875, VI-347 p., atl. in-f°, Parigi, 1873, I-IV, e un *Supplément* nel 1874, 9 tav. — Per i templi della Nubia, vedi: GAU, *Les Monuments de la Nubie*, in-f°, Parigi, Stoccarda, 1823, tav. I-II-15-26, 33-41; — MASPERO-BARSANTI, *Les Temples immergés de la Nubie. Rapports*, in-4°, Cairo, 1909-1911, XXIII-215 p. e CLIX tav. e piani.

La scultura. — Per i caratteri generali dalla scultura nei tempi saitici o greco-romani, vedi: MASPERO, *Le Musée égyptien*, in-4°, Cairo, 1906, t. II, p. 74-92 e tav. XXXII-XLII; e per l'insieme delle sue opere principali, MARIETTE, *Album du Musée de Boulaq*, in-f°, Cairo, 1872, tav. 33-35; — FR. W. DE BISSING, *Denkmäler ægyptischer Skulptur*, in-f°, Monaco, 1906-1911, tav. 60-75, 98-119, e le parti del testo corrispondenti; — L. BORCHARDT, *Kunstwerke aus dem ægyptischen Museum zu Kairo*, in-f°, Cairo, 1908, tav. 16, 24-30, 48 e p. 8-9, 13-14, 19; — C. C. EDGAR, *Sculptor's Studies and unfinished Works* (Catalogue général du Musée du Caire), in-4°, Cairo, 1906, XII-91 p. e 43 tav. Diverse questioni di particolari, e parecchi monumenti isolati sono stati studiati da GOURLAY-NEWBERRY, *Mentu-emhat*, in *Recueil de Travaux*, 1896, t. XX, p. 188-192; — G. BÉNÉDITE, *Une Tête de Statue royale*, in *Gazette des Beaux-Arts*, 1897, t. XVIII, p. 35-42; — W. GOLÉNISCHEFF, *Eine neue Darstellung des Gottes Antæus*, in *Zeitschrift für ægyptische Sprache*, 1894, t. XXXII, p. 1-2; — FR. W DE BISSING, *Les Bas-Reliefs de Kom-el-Chougafa*, Monaco, 1902, testo in-8°, 9 p. e atl. in-f°, 13 tav.; *Sur une Statue de la Collection Baracco*, in *Recueil de Travaux*, 1895, t. XVII, p. 105-113, con tre tav.; — C. C. EDGAR, *Remarks on Egyptian Sculpture Models*, in *Recueil de Travaux*, 1905, t. XXVII, p. 137-150; — MASPERO, *La Vache de Déir-el-Bahari*, in *Revue de l'Art ancien et moderne*, 1907, t. XXII, p. 5-18, con una tavola in elioincisione.

FIG. 561. — FIBBIA DI COLLANA IN FORMA DI BATTELLO.
(*Museo del Louvre*). (*Fot. Hachette*).

La pittura e le arti minori. — E' la parte nella quale la bibliografia è la più povera della storia dell'arte. — A. *Pittura.* — Il solo lavoro d'insieme è il volume di C. C. EDGAR, *Græco-Egyptian Coffins, Masks and Portraits* (Catalogue général du Musée du Caire), in-4°, Cairo, 1895, XIX-136 p. e XLVIII tav.; cfr. su particolari: MASPERO, *Mélanges de Mythologie et d'Archéologie égyptiennes*, in-8°, Parigi, t. IV, p. 241-248 e 1 tav.; — C. WATZINGER, *Griechische Holzsarkophagen aus der Zeit Alexanders des Grossen, Abusir III* (*Wissenschaftliche Veröffentlichungen der Deutschen Orient-Gesellschaft*, t. VI), in-4°, Lipsia, 1905, 95 p. e 4 tav.; — H. SCHAEFER, *Priestergräber und andere Grabfunde vom Ende des Alten Reiches bis zur griechischen Zeit vom Totentempel des Ne-user-Rê* (*Wissenschaftliche Veröffentlichungen der Deutschen Orient-Gesellschaft*, t. VIII), in-4°, Lipsia, 1908, VIII-185 p. e 13 tav. — B. *Lavori in bronzo.* — Un solo lavoro d'insieme: EDGAR, *Greek Bronzes* (Catalogue général du Musée du Caire), in-4°, Cairo, 1904, XI-99 p. e XIX tav.; poi memorie su particolari: G. DARESSY, *Une Trouvaille de bronzes à Mitrahineh*, in *Annales du Service des Antiquités*, 1902, t. III, p. 139-150 e 3 tav.; *Statuette grotesque égyptienne*, in *Annales*, 1903, t. IV, p. 124-125; — G.

Digitized by Google

Bénédite, *Une Statuette de reine de la Dynastie Bubastite au Musée du Louvre*, in *Gazette des Beaux-Arts*, 1896, t. XV, p. 447-485 e 1 tav.; *Un Guerrier Libyen, figure égyptienne en bronze incrusté d'argent, conservée au Musée du Louvre*, in *Mémoires et Monuments* della fondazione Piot, 1902, t. IX, p. 123-133; — E. Chassinat, *Une Statuette en bronze de la reine Karomama*, in *Mémoires et Monuments* della fondazione Piot, 1897, t. IV, p. 15 25 e tav. III; — G. Maspero, *Mélanges de Mythologie et d'Archéologie égyptiennes*, in-8°, Parigi, t. IV, p. 259-266 e 2 tav., e *Sur une Chatte de bronze égyptienne*, in *Revue de l'Art ancien et moderne*, 1902, t. XI, p. 377-380; — Mariette, *Monuments divers*, in-f°, Parigi, tav. 41; *Album du Musée de Boulaq*, tav. 5, 9. — C. *Ceramica*. — Due raccolte di figurine egizio-greche, quella di C. C. Edgar, *Greek Moulds* (Catalogue général du Musée du Caire), in-4°, Cairo, 1903, XVII-89 p. e XXXIII tav., e quella di Valdemar Schmidt, *De Græsk-Ægyptiske Terrakoter i Ny Carlsberg Glyptothek*, 1911, Copenaghen, 94 p. e LXIII-VII tav. — Per qualche monumento isolato, cfr. G. Legrain, *Sur un groupe d'Amon et d'Aménirtis I*, in *Recueil de Travaux*, 1909, t. XXXI, p. 139-142; — sulla maiolica e lavori in terracotta in generale sino all'epoca greco-romana, cfr. Fr. W. de Bissing, *Fayencegefässe* (Catalogue général du Musée du Caire), in-4°, Vienna, 1902, XXI-114 p. — D. *Lavori in legno*. — Per i catafalchi in legno dipinto e scolpito, cfr. Rhind, *Thebes, its Tombs and their Tenants*, in-8°, Londra, 1852, p. 111-112 e frontispizio; — Maspero, *Archéologie égyptienne*, I^a ed., 1888, p. 278-279 e fig. 255-257. — E. *Oreficeria e gioielleria*. — Oltre i due lavori di Vernier citati più in alto, consultare, per il tesoro di Tuch-el-Garamus: Maspero, *Causeries d'Egypte*, in-8°, Parigi, 1907, p. 305-310; — C. C. Edgar, *Report on an Excavation at Toukh el-Garamous*, in *Annales du Service des Antiquités*, 1906, t. VII, p. 206-212; — per l'oreficeria saitica: Maspero, *Lettre sur une trouvaille de bijoux égyptiens faite à Sakkarah*, in *Revue de l'Art ancien et moderne*, 1900, t. VIII, p. 353-358; — per l'oreficeria meroitica: Schaefer-Möller-Schubart, *Aegyptische Goldschmiedearbeiten* (in *Mitteilungen aus der ægyptischen Sammlung*), t. II, in-8°, Berlino, 243 p. e 36 tav., dove si trovano anche i gioielli e i lavori in oro delle età anteriori che il Museo di Berlino possiede.

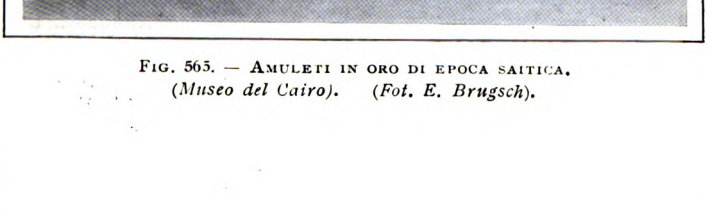


Fig. 565. — Amuleti in oro di epoca saitica.
(*Museo del Cairo*). (*Fot. E. Brugsch*).

Digitized by Google

CONCLUSIONE

TALE è, nelle sue grandi linee, la storia dell'arte egizia. Le prime pagine, quelle che trattano delle origini, mancano per intero, e se parecchi capitoli delle epoche più recenti sono già ricostruiti, in altri rimangono ancora lacune o si interrompono bruscamente. Questo periodo durò un tempo a noi sconosciuto, ma più di quaranta secoli scorsero fra il momento nel quale l'arte egiziana incomincia per noi, e quello in cui termina. Quaranta secoli sono lo spazio più lungo durante il quale abbiamo potuto seguire, sino ad oggi, in un modo quasi continuo, lo sviluppo di una fra le più grandi nazioni artistiche dell'antichità.

E' permesso a noi di discernere già alcune delle cause che fecero l'arte egizia e che la mantennero quale noi la vediamo? Ho mostrato più d'una volta, in queste pagine, che essa non cercava di creare e di notare il bello per il bello stesso. Fu, nel principio, uno dei mezzi che la religione usò per attribuire agli esseri che popolavano la terra una vita felice e senza termine. Raggiunto questo scopo, se la bellezza risultò per soprappiù dai procedimenti adoperati, l'arte l'accolse con gioia, senza pure giudicarla indispensabile alla perfezione dell'opera prodotta; non consentì a far sforzo per procurarla che là dove non danneggiava il fine voluto. Siccome doveva agli dei ed ai morti dimore al riparo della rovina, si ingegnò, dal principio, a scegliere fra i materiali e fra le forme della costruzione, quelle che le parvero più convenienti per assicurare la longevità dei templi e delle tombe. Inventò anche, in una intenzione di pura utilità, quell'architettura prodigiosa della quale le masse colossali e le linee potenti lasciano, nello spirito degli spettatori, l'impressione d'indistruttibilità più forte che monumenti edificati dagli uomini ab-

Digitized by Google

biano mai prodotta. E poichè i bassorilievi e le statue non avevano altra ragione per esistere che di offrire forme imperiture, all'anima delle divinità ed ai *doppi* degli incarnati, aspirò solo, in principio, ad esprimere fedelmente l'idea che il popolo aveva dei tipi divini ed a perpetuare, nella pietra, nel metallo o nel legno, i lineamenti dei personaggi ai quali la loro situazione sociale o la loro fortuna aveva acquistato il privilegio dell'immortalità. Ben tosto pure lo stesso motivo interessato che l'aveva spinta a scolpire ritratti esatti la trascinò a desistere da quest'esattezza su certi punti. Senza dubbio era necessario che i *doppi* trovassero il loro corpo fittizio abbastanza simile al naturale per accomodarvisi dentro agevolmente, ma sarebbe stata la loro seconda esistenza un beneficio ai loro occhi se l'avessero trascinata nelle membra cariche delle infermità inerenti alla vecchiaia? Sostituendo alla realtà malaticcia o decrepita la figura dell'individuo quale era nella giovinezza o nella maturità della sua vita, l'artista gli conferiva il pieno godimento del suo vigore e delle sue facoltà. Per questa ragione vi sono poche statue di vecchi prima dei tempi saitici; anche quando si trattava di centenari come Amenothes, figlio di Hapui, o Ramses II, i loro ritratti non ce li mostrano molto differenti da ciò che erano stati nel fiore della gioventù. E venendo a particolari più minuziosi, non è per ragione d'uno scrupolo analogo che incontriamo così poche statue senza vestito? Il nudo essendo un segno di bassa condizione per altri che per i bambini, la gente di buona famiglia, adottandolo per le loro statue, avrebbe arrischiato d'esser confusa con i plebei e di perdere i privilegi della sua casta nell'altro mondo. Se scopriamo, qualche volta, eccezioni a questa regola, è perchè una ragione d'interesse maggiore rendeva vantaggiosa al modello la singolarità dell'abbigliamento. L'Anisacha del Cairo, deponendo il suo perizoma, provava di essere circonciso e guadagnava così i vantaggi appartenenti ai devoti provveduti di questo segno rituale: senza ciò avrebbe mostrato il suo *doppio* svestito come un plebeo qualunque?

Fu dunque il bisogno dell'utile che determinò, nella scultura egizia, quest'unione dell'idealismo ieratico con il realismo al quale deve il suo incanto più personale. Non fu senza inconvenienti, per essa, poichè le tolse una parte della sua libertà, ma ne ritrasse un guadagno che se non compensa esattamente la perdita, l'attenua molto. Avvenne diversamente della pittura. Ho detto che aveva tenuto un bel posto nella civiltà dell'epoca arcaica, sia che le fosse confidata la cura di ornare la casa o la tomba, sia anche — ma la prova ci manca ancora — che lavorasse nei palazzi o nei templi: aveva sulle altre arti il van-

Digitized by Google

taggio di strumenti più semplici e di una pratica meno dispendiosa. Nondimeno, siccome la fragilità delle sue opere lasciava gli dei e i morti male armati contro la dissoluzione suprema, quando la scultura ebbe acquistata la padronanza dei suoi mezzi, piegò davanti ad essa, e dove si volle una certezza di eternità non fu più che un'umile serva della sua compagna. Gli dei hanno l'immortalità solamente quando sono effigiati in materia immortale, quindi la pittura era incapace di servirli con le sue proprie risorse, e si ridusse ad essere solamente un giuoco di toni artificiali senza altra forma che il rilievo su cui i colori erano distesi. Riuscì pure ad emanciparsi a poco a poco nelle tombe, ma non fu per impulso spontaneo; fu unicamente perchè le concezioni relative alla vita del di là si modificarono e si allargarono. Sino a che la credenza universale incatenò il *doppio* nei luoghi dove il cadavere riposava, il pensiero del suo benessere comandò che fosse circondato di scene indistruttibili; il colore rimase l'accessorio e fu tollerato solo nei luoghi, dove la natura della roccia ripugnava all'impiego dello scalpello. Dal giorno nel quale si immaginò che l'anima, non abitando più la sepoltura, poteva far senza la perpetuità dell'ornato, il numero degli ipogei unicamente dipinti aumentò presto. Si sarebbe tentati di credere che il pittore, lasciato a sè stesso, non tarderebbe a trovare le risorse del suo mestiere ed a svilupparle in quelle direzioni che lo scultore non poteva seguire. Non fu così: le tradizioni e le pratiche alle quali era stato asservito per tanti secoli erano penetrate in lui così che non trovò più l'energia per liberarsene. Eliminò alcuni degli spolveri che i suoi predecessori gli avevano legati. ne trattò altri con più libertà e larghezza, frammischiò le sue linee più armoniosamente, addolcì i suoi procedimenti. ma rimase, nell'insieme, ciò che l'aveva fatto la sua lunga schiavitù. Utilizzò tutta l'ingegnosità e l'esperienza secolare che possedeva a copiare col pennello le figure che lo scultore scolpiva, e persistè ingenuamente a riempirle di piani uniformi, senza provare di modellarne i rilievi per mezzo di combinazioni di ombre e di mezzi toni sfumati od opposti maestrevolmente. La fatalità dell'utile continuò ad influire sopra lui, quanto da lungo tempo non aveva più ragione di essere.

Si concepisce che un popolo di cui le manifestazioni d'arte erano sottoposte così strettamente al bene materiale di quelli a cui appartenevano si sia poco preoccupato di conservare i nomi degli artisti che le produssero: tanti capolavori che sono anonimi per noi, erano stati tali dal giorno stesso della loro creazione. Il tempio edificato a Luqsor da Amenothes III in onore di Ammone, la statua che lo Sceich-el-Beled aveva sotter-

Digitized by Google

rata nella sua tomba, il bassorilievo sul quale Sesostri abbatteva gli eroi Libiani sono anonimi. L'interesse del personaggio che eternavano nella forma imperitura non tollerava che il merito di averli fatti ritornasse a profitto anche minimo dello scultore: se al nome del padrone fosse stato aggiunto il nome dell'artista, questi avrebbe partecipato ai vantaggi che conferivano e avrebbe diminuito d'altrettanto la somma di felicità alla quale i *doppi* o gli dei avevano diritto. Accadeva, qualche volta, che l'artista, essendo nella familiarità d'un grande, questi l'associasse, per favore speciale, ai suoi destini postumi, e dobbiamo a tale privilegio insolito di conoscere alcuni scultori. Ma non è una di quelle eccezioni che confermano la regola? In modo generale però noi ci inganneremmo pensando che il principio d'utilità interdiceva a tutti quelli che esercitavano un'arte di firmare la loro opera, e lo condannava all'oblìo. Pure ci piacerebbe sapere come erano chiamati quei maestri d'arte, di che città uscivano e di che condizione, chi erano stati i loro primi maestri e con quali sforzi erano passati a traverso la folla dei loro concorrenti, questi geni rari che tracciarono la pianta di Deir-el-Bahari o della Sala Ipostile e che misero in piedi il Chefren, lo Scriba accoccolato del Louvre, il Thutmosis III, l'Amunertaio del Cairo, il Setui I e le dee di Abido. Che non passarono inosservati tra coloro fra cui vivevano, che ebbero, certo, nella loro epoca, la fama d'essere i più abili o i meglio dotati, lo dimostra la scelta che si fece di loro per le grandi opere. La notorietà non mancò a tali artisti, almeno durante la vita e nell'ambiente in cui si muovevano, ma estinta la loro generazione, le razze nuove dimenticarono i grandi maestri, ammirando invece il Faraone o il ricco che essi avevano avuti a modello. La memoria dell'ardito che osò ideare ed eseguire lo speco d'Ibsambul, non si è attaccata alla sua opera come quella di Ictino al Partenone. Così, estranei a quest'ambizione d'immortalità attraverso la gloria, della quale l'impulso è così potente sui moderni, i maestri egizi si sono contentati, per la maggior parte, d'osservare con coscienza, come l'avrebbero fatto per un mestiere ordinario, le regole che l'insegnamento dei loro predecessori dichiarava necessarie al bene delle anime umane e divine. Quando, per caso, nascevano alcuni in cui lo spirito inventivo resisteva all'educazione mezzo tecnica, mezzo religiosa dello studio, i loro saggi di progressi e di riforme non condussero a niente di serio. Come sapere se cambiando qualcosa alle abitudini, non avrebbero compromessa la salvezza dei loro modelli? Nel dubbio, la folla si distaccava da loro e si limitava prudentemente alle pratiche vecchie: ho detto, più in alto, come un tentativo di pittura pittoresca abortì nella

Digitized by Google

necropoli tebana sotto la XXI o sotto la XXII dinastia, e pure la pittura era di tutte le arti quella che tendeva allora ad astrarsi più dall'utile. Rifiutando così di modificare i temi ed i tipi d'altravolta altrimenti che nel particolare, l'Egitto impresse alla sua arte il carattere d'uniformità che ci colpisce. Il temperamento personale dell'individuo si tradisce solo con sfumature di tocco quasi impercettibili, e il più gran numero di visitatori non riporta da una passeggiata a traverso i musei o le rovine che la sensazione d'una impersonalità collettiva, appena variata, qua e là, secondo le epoche ed i luoghi dalla abilità più o meno grande degli esecutori. Non capiscono che somma d'ingegno naturale e di scienza spesero gli autori sconosciuti dei gran templi e delle belle sculture per arrivare ad essere più che operai abili, ciascuno nel proprio mestiere.

Mi guarderò d'affermare che l'utilità religiosa sia stata qui la sola regola: fu la principale, quella che, dopo aver ispirato le arti nascenti, le governò nel loro sviluppo fino agli ultimi giorni, e se avessi l'agio, mi piacerebbe di mostrare come si ritrovi dapertutto la sua influenza, non solamente sulle arti maggiori ma sulle industriali. Non che gli Egiziani ne avessero coscienza ogni volta che determinava in loro un progresso o una decadenza momentanei, ma d'istinto, per la pratica, seguivano il pendìo sul quale essa li aveva lanciati al principio della loro storia. Anche nelle altre nazioni antiche: in Assiria, Caldea, Asia Minore, Siria, l'architettura, la statuaria e la pittura furono, come in Egitto, mezzi di assicurare agli dei ed agli uomini, con l'esistenza eterna, la prosperità di qua e di là della morte; ma mentre la Grecia arrivò ben presto alla ricerca del bello puro, l'Egitto indugiò di più in più nei suoi modi arcaici di pensare, finì per divenire incapace, non dirò di adottare le concezioni più nobili che si formavano intorno ad esso, ma semplicemente di sentirne il valore. Il divorzio fra la sua pratica inveterata e lo spirito intraprendente della società nuova era così profondo, quando il cristianesimo gli sorse contro, che non aveva niente ad offrirgli per poterlo adattare ai nuovi bisogni anche alterando molto le impressioni artistiche. Le arti occidentali prestarono le loro basiliche, statue, bassorilievi, affreschi, ed il cristianesimo ebbe poco a lavorarci per trarne forme che rispondessero alle sue idee, alle sue credenze; ma, in Egitto, come si sarebbe il Cristo trovato a suo agio in quei templi schiaccianti ed oscuri nei quali ciascuna linea, ciascuna sala, ciascun motivo di decorazione, ciascun accessorio di mobilio gli avrebbe rammentato con persistenza dommi od usi che riprovava? In che modo avrebbero i suoi sacerdoti ed il suo popolo potuto trasformare

Digitized by Google

quelle immagini in immagini dei loro santi e dei loro profeti e conciliare, con le loro speranze d'immortalità, quei simulacri bestiali o semiumani, e quei quadri in cui si vedeva che gli elementi e la composizione erano stati regolati nella più remota antichità dai demoni i più impuri. C'era in un Giove abbastanza bellezza indipendente d'ogni fede religiosa perchè un artista, spogliandolo dei suoi orpelli pagani, l'impiegasse a rendere il concetto cristiano del Dio unico; ma un Ammone, un Ftah, un Osiride, anche privato delle sue insegne, della posa caratteristica, a quale personaggio o a quale incarnazione si potevano assimilare le loro figure fredde e inanimate? La ricerca dell'utile, che li aveva creati ciò che erano, li aveva avvinti con tanti legami e sì solidi al culto che se ne andava, da rendere impossibile ad essi di non andarsene con lui. L'arte dell'Egitto, come la scrittura, come la letteratura, come la scienza, come la civiltà corrente, faceva un tutto con la religione dell'Egitto: il colpo che colpì loro la colpì e l'abbattè.

Morì tutta intera, ed il mondo la perdette di vista: durante quasi quindici secoli, non si seppe niente di essa, se non le meraviglie che gli scrittori classici ne raccontavano, e ciò che rari viaggiatori ne avevano scorto in alcuni avanzi enormi nella vicinanza del Cairo o nei deserti della Tebaide. I disegnatori ed i sapienti della spedizione francese avendola cavata dall'oblìo, un poco più di cento anni fa, ha riconquistato nella stima delle generazione presente il posto dal quale la noncuranza della generazioni passate l'avevano fatta discendere. A dir vero, non è ancora e credo che non sarà mai di quelle arti per le quali è possibile infiammarsi a prima vista. Alcune fra le opere che ci ha legate comandano l'ammirazione del momento in cui si vedono, e basta gettarci su lo sguardo per capirle senza fatica come le belle opere dei Greci o dei Romani. I meriti delle altre non emergono subito: non sono intese che dopo uno studio paziente, e si deve insegnarli alla gente che non ha il tempo di cercare in sè stessa per scoprirli. Non è la stessa cosa nella letteratura, e non ci sono poeti vecchi, Pindaro per esempio, dei quali i versi sono piacere solo di un piccolissimo numero? Il bello vi persiste come al tempo in cui furono composti, ma il lungo commentario che esigono prima d'acconsentire a svelare il loro significato l'ha velato agli occhi della folla. Gli artisti ed i letterati, che la scultura e la pittura egizia in principio lasciò perplessi, sono già usciti dal loro attonimento; essi provano oggi, nel guardarle, un piacere estremo, e scrivendo queste pagine, ho, di preferenza, pensato a loro. Non è da presumere che gli egittologi di professione ed i critici accetteranno senza riserve

Digitized by Google

tutte le opinioni e tutti i giudizi che vi hanno letto; ma anche se li respingessero nel loro insieme, rimarrebbe, credo, ancora qualche profitto. Non è la prima volta che si tenta di raccontare senza interruzioni la storia di un'arte spenta così completamente come sono spente le razze dei nostri simili incontrate negli strati profondi del nostro globo? A studiare da vicino le vicissitudini della sua vita, i suoi progressi, le sue decadenze, le sue riprese, la sua lunga agonia, chi legge imparerà ad astrarre con più grande lucidezza che non abbia potuto sino ad oggi, alcuni fra i principi che reggono l'incubazione, la nascita, lo sbocciare e la morte delle arti presso altri popoli.

Digitized by Google

INDICE ALFABETICO

A

Abahuda (Lo speco di) scavato da Harmahi, 145.
Abai (L'ipogeo di), XXVI Dinastia, 265.
Abido (Necropoli di), 3. — La sua fortezza, 4, 7. — I suoi cimiteri tinitici, 20. — Le sue mastabe a piramidi, 101. — Il suo tempio di Setui I, 155.
Abuni (Stele del soldato), arte tinitica, 20.
Abu-roasc (Piramide d'), 84.
Abusir (Tempio d'), 49. — I suoi bassorilievi, 60.
Achmim (Ipogei dell'età memfitica stabiliti nelle cave presso), 39. — La moda dei feretri locali sotto i Severi, 274. — Il catafalco al Museo del Cairo, 286.
Acoris (Frammenti d'un tempio d') trovati a Saccara, 257.
Adriano termina il Casresc-scialauit a File, 231.
Adriano costruisce una porta a File, 260.
Adriano (I propilei d') a File, 242.
Afai (Ipogeo d') a Gau-el-Chebir, 39.
Agatodemoni (Gli) in terra cotta a corpo di ureo e testa d'Iside, 284.
Ahhatpu (Gioielli trovati sulla mummia della regina), 206.
Ahmasi (La regina) a Deir-el-Bahari, 178.
Ahmasis, Amasis (Colonne a sedici pani di), a Elefantina, 237. — La sua cappella a File, 241. — Lastra in bronzo traforato, 287, cfr. 130.
Ahmosis (Tomba d'), 150. — Il suo pugnale e la sua ascia, 207.
Alessandria (La statuetta d') di stile egizio-greco, 254. — La sua arte ibrida, 256. — I capolavori dei suoi coroplasti, 283.
Alessandro Ego, 239, 259. — Il tempio egiziano sotto lui, 227. — Egli trasforma il santuario di Luqsor, 223. — Il suo colosso di stile misto egizio-greco, 254.
Amada (Tempio d'), 134, 136.
Amelineau scava le tombe dei Faraoni tiniti in Abido, 7.
Amenemhait (Colosso osiriano di), 113. — Corone leggere delle principesse del suo harem, 208.
Amenemhait I (Tomba d'). 101. — La sua cappella a Lisct, 116.
Amenemhait III (Statua d'), 116. — Il suo pettorale, 121. — Le sue sfingi tanitiche, 118, 125, 196, 254.
Amenothes (Gran sacerdote), figlio di Hapui, 175. — Il suo colosso tebano, 254.
Amenothes (Bassorilievo degli), 178.
Amenothes I, 143. — La sua tomba, 150. — Le sue statue a Torino e al Cairo, 170. — Le porte e le facciate dei suoi palazzi erano ornate di lastre in faenza, multicolori, 198.
Amenothes II costruisce il tempio d'Amada, 133. — Il gruppo d'Amenothes II e della vacca Hathor, 174, 175, 250. — Amenothes II e il serpente Maritsacro, 173. — La sua tomba, 152. — Le sue statue inginocchiate, 172. — Il suo trionfo, 179. — La sua statuetta in legno, 200. — Le figure di animali che ornano le sue poltrone funebri, 201. — Scatola da specchio raccolta nella sua tomba, 206.
Amenothes III costruisce il tempio di Montu, 136; concepisce il piano del tempio di Luqsor, 140 segg.; costruisce due templi a Elefantina, 131; costruisce un tempio a El Cab, 132. — La sua tomba, 152. — La sua villa e il suo palazzo a Medinet-Habu, 158 — I suoi leoni al Gebel-Barcal, 173. — La sua statua vestita alla maniera assira, 175. — Amenothes III e Tiji (Gruppo d') al Cairo, 175. — Amenothes III e i suoi figli depongono poltrone e scatole per gioielli nell'ipogeo dei parenti della regina Tiji, 201. — Amenothes III (Tempio d') a Luqsor, 219. 229, 239. — La sua edicola rovinata a Deir-el-Medine, 240. — Le sue Sakhit in granito nero, al tempio di Maut, 277.
Amenothes IV, la rivoluzione che egli scatenò nella religione e nell'arte, 143, 182, 183. 282. — Le sue due figlioline a El-Amarna, 163. — La sua statuetta al Louvre, 180. — Realismo dei

Digitized by Google

tempi che lo seguirono, 195.
Amentit, la reggente dell'Occidente, 59.
Ammone, 183, 184. — Il suo grande tempio a Carnac, 98, 143, 239, 259. — Edifici a lui consacrati da Ramses II, 146. — Il suo busto a Carnac, 184. — I suoi sacerdoti, 218, 246. — Le sue spose divine, 265. — La sua statuetta in bronzo, 278. — Ammone e Maut (Gruppo di) al Cairo, 186. — Ammone e Maut (Libertà della pittura su qualche stele rappresentante i sacerdoti d'Ammone o i membri della loro famiglia in adorazione davanti), 268. — Ammone (Il dio) e una Candace etiopica, 255. — Ammone e la regina Amunertaio, 282.
Amoni (Ipogeo d') a Beni-Hassan, 102.
Amonra (Figura d') su una stele di Sanuasrit, 115. — Il suo santuario al tempio d'Amada, 134.
Amunertaio (Cappella d') a Medinet-Habu, 223. — La sua statua in alabastro, 247. — Sulle ginocchia d'Ammone, 282.
Anchmahoru (Tomba d'). 73.
Anchnasnufiabri (Statua della regina) al Cairo, 247.
Anisacha (Statua del sacerdote), 84.
Anteo e Iside (Il bassorilievo egizio-romano d') al Museo del Cairo, 265.
Antonino Pio termina il Casr-esc-scialauit a Tebe, 231.
Antuf (Stele del principe), 114
Antuf (I primi), 115.
Anubi dell'epoca greco-romana (Statuetta d'), 278, 284.
Api (Cappella d') al Serapeo, 140. — Statuetta in bronzo del toro, 278.
Apit (Il mammisi d') a Carnac, 232.
Apries (La piccola sfinge di) al Louvre, 275. — Le sue serrature in forma di leone, 270. — La sua testa in smalto azzurro, nel Museo del Cairo, 282. — Vasi da cohol aventi la sua testa per ventre, 282.
Argo (Il colosso coronato dell'isola di) all'epoca etiopica, 255.
Ascemunein (Rovine di un laboratorio di ceramica scoperto sotto una collina di), 280, 284, (v. Ermopoli).
Ashu, il signore del deserto, 59.
Asia Minore (Monumenti dell') ci riveleranno forse la parte che è dovuta alle influenze straniere, nell'arte della seconda età tebana, 126.
Assassif (I cimiteri dell'), 150.
Assiut (Statue dei principi d') all'epoca romana, 253.
Assuan (Cataratte d'), 27. — L'accresciuto sbarramento minaccia il tempio di File, 239. — Il suo tempio costruito sotto i Tolomei, 241. - Tempio di epoca romana, 229.
Atonu (Tempio d') a El-Amarna, 182. — La sua religione, 183.
Atoti (Tomba d'), 35.
Augusto, costruisce e decora Calabsce, 242; ingrandisce Dacche, 261. — La sua cappella a File, 241. — Il suo portico, 260. — La sua somiglianza con Oro d'Alessandria, 254
Auqaf (Gli), 15.
Azemui u, nome egiziano di Medinet-Habu, 132.

B

Bacuiti (Tomba di) a Beni-Hassan, 105, 110.
Ballerina (La) del coccio del Museo di Torino, 163.
Barsanti (Statuette in bronzo di Bastit e Sakhit scoperte a Sais da), 277.
Bassorilievi memfitici del Museo del Cairo (Tracce dell'influenza tebana su alcuni), 195.
Bastit (La favissa del tempio di), 279.
Battellieri (Rissa fra), 73.
Beit-Challaf (Ipogei dei Faraoni tiniti a), 7, 40.
Beit-Uallj, il suo semispeco è stato costruito e decorato da Setui I e Ramses II, 146.
Bene-Mohammed-el-Cufur (Ipogei dell'età memfitica a), 63.
Benha (Il tesoro di), 291.
Beni-Hassan. Gli Ipogei della XII Dinastia, 102, 107, sono della scuola ermopolitana come quelli di El-Amarna, 181.
Berlino (Statuette di ufficiali di), 203. — La testa di età saita, 252.
Biban-el-Moluch (Ipogei reali di), 150, 186.
Birchet-Cherun (Tempio della XII Dinastia presso di), 97.
Birraio (Il) al Museo del Cairo, 88.
Bisu (Gli dei) in faenza, 198. — Il Bisu in avorio manico di specchio del Museo del Cairo, 206.
Borghesi tebani (Una coppia di) proveniente da Sceich Abd-el-Gurna, 163.
Bosco Reale (Il tesoro di), 289.
Bruxelles (Statuetta di), 81.
Bubaste (Le rovine e i templi di), 218. — Le quattro statuette in bronzo comprate dal Louvre, 277-278. — Gatte provenienti dalla sua favissa. 279. — Le coppe del suo tesoro, 287.

C

Caapiru (Mastaba di), 33. — Lo Sceich-el-Beled trovato nella sua mastaba, 84.
Cairo (Il torso di uomo del), età memfitica, 85. — Il cuoco, figurina dell'età memfitica, 88. — Busto in legno pietrificato, frammento della seconda età tebana, 177. — La regina mutilata, epoca etiopica, 246. — Il sacerdote rasato, epoca saitica, 255. — Statua tanitica, 252. — Stele dipinta della XXI Dinastia, 268.
Calabsce (Tempio di) riedificato sotto Augusto,

Digitized by Google

242. — Le sue sculture 261.
Camosis (Tomba di) era in forma di mastaba piramide, 150.
Capitello hathoriano (Il) della prima età tebana, 97; delle buone epoche, 234, 238-239.
Caracalla (Colosso di), 268.
Carnac, resti del tempio della XII Dinastia trovati nei rinterri della XVIII, 98. — Il tempio della seconda età tebana e le sue parti, 128, 130, 143, segg. — Laboratorio di scultura del tempio, 170, 172, 175. — I suoi bassorilievi religiosi e trionfali, 189. — Costruzioni etiopiche e saite, 221, 222. — I mammisi di Apit, 232. — Lavori dei Tolomei, la favissa, 240.
Caromama (Statuetta in bronzo della regina) al Louvre, 276.
Casa d'eternità (La tomba è per gli Egizi la), 6.
Casr-Cherun (Tempio di) data dall'epoca romana, 229.
Casr-el-Aguz (Cappella del) costruita sotto i Tolomei, 231.
Casr-esc-scialauit (Cappella del) costruita sotto i Cesari e sotto gli Antonini, 231.
Casr-es-Sajad, le sculture degli ipogei dipendono dalla scuola tinitica, 39.
Casr-Ibrim (Porta orientale di) del tempio di Settimio Severo, 244.
Castello divino (Il tempio è il), 5.
Cauit (Statue della principessa), 114.
Cesari (Monumenti dei) al Faium, 256.
Chabeuftah (Mastaba di), 34.
Chajanu (Statua del re pastore), 125.
Chamhait (Ipogeo di), 180.
Champollion, compratore della Caromama del Louvre, 276.
Chamuasit (Lo scrigno del principe), 208.
Chasachmui (Statua di) epoca e scuola tinitica, 80.
Chassinat (Scavi di), 84. — Descrive una figura di principessa, 202.
Chatui principe di Siut; il suo ipogeo, 105. — Sculture rappresentanti la sua fanteria, 107, 109.
Chatui (I lottatori alla tomba di) a Beni-Hassan, 110.
Chatui-Achthoes mette fine alle dinastie memfitiche, 96.
Chefren (Piramide di), 44, 46. — Chefren in alabastro del Cairo, 78. — Il grande Chefren in diorite scoperto dal Mariette al tempio della Sfinge, 80, 82. — Chefren vecchio, statua di breccia verde al Museo del Cairo, 83.
Cheope, 26. — La sua piramide, 44, 45, 46. — Cheope del Cairo (Il), 78.
Chibla (Il muro del fondo del santuario nei templi forma come una), 54.
Chois (Resti di templi saiti e tolemaici a), 240.
Chonsu (Tempio di), 137, segg., 202, 218, 224, 240.
Chufuienekhi (Sarcofago in forma di casa di), 27.
Chuniatonu (I caratteri di famiglia di), 202.
Claudio riedifica all'egiziana il santuario di Harendote a File, 242.
Cleopatra (Modello per i ritratti di una), 258.
Cocome (La piramide di), 43.
Com-el-Ahmar (Statua d'uomo accoccolato di), scuola tinitica, 80.
Com-esc-sciugafa (Ipogeo di) prodotto dell'arte ibrida alessandrina, 266, 267. — Le due statue di, 236.
Com-es-Sagha (Cappella di) della XII Dinastia, 97.
Commodo (Colosso di), 256.
Com-Ombo (Tempio doppio di), 227-228, 232, 234, 241, 243. — Il suo mammisi, 232. — Statue, 256. — I bassorilievi di Macrino a Com-Ombo sono gli ultimi bassorilievi datati che si conoscono, 261.
Concerto (Un), gruppo in legno al Museo del Cairo, 89. — Busto proveniente da Carnac, 184.
Coptos, le sue sculture rilevano dalla scuola tebana, 96, 113.
Cucina (La), gruppo in legno al Museo del Cairo, 89.

D

Dacche (Tempio di), 242. — Le sue sculture, 261.
Dachle (Tempio di) nella Grande Oasi, 229.
Dahsciur (Gruppo di tombe scolpite a) dell'età memfitica, 65. — Della prima età tebana, 101, 112. — Piramidi, 101. — Tesori dell'età memfitica, 43. — Della prima età tebana, 121, 123.
Dandur (Cappella di), 242.
Daninos (Rottami di sedia portatile raccolti a Memfi da), 287.
Danza di guerra (La) a Beni-Hassan, 105.
Daressy (Piatto riportato da) dall'ipogeo di Hatiiti, 205.
Dario I (Il tempio di Hibe cominciato sotto), 223.
Debot (Tempio di) al mezzogiorno di File, 242.
Deir-el-Bahari (Mastaba-piramide di Mantuhatpu a), 100, 101. — Cappella di Hatsciopsuitu, 153, segg. — Cappella di Hathor, 173, 174, 250. — Bassorilievi, 231.
Deir-el-Medine (Cimiteri di), 150. — Il suo tempio, 230, 240.
Deir-el-Melach (Ipogei dell'età memfitica stabiliti in cave a), 39.
Dendera (Tipi della tomba a), 38, 62. — Il tempio, 225, segg. — Il mammisi, 232. — I reposoirs osiriaci delle terrazze, 233. — Il portico hathoriano, 238.
Derr (Semispeco di) del tempo di Ramses II, 146, 189.
Desciasce (Scena di assedio a), 105.
Didufrija (Le statue di), 84.
Dime (Feretri a ritratti, tratti dai cimiteri di), 273.

Digitized by Google

Dodecascheno (Conquista del), 243.
Domiziano lavora al Casi-esc-scialauit, 231. — Bassorilievo tebano del suo tempo, 260.
Doppio (Il) e la sua influenza sullo sviluppo dell' arte egiziana, 17, segg.
Drah-abu-l-Negga, 99, 150.

E

Edfu (Tempio di), 224, 227, 237, 260. — Il « mammisi », 232.
Egei (I monumenti dei popoli) ci riveleranno, forse, la parte che spetta alle influenze straniere nell'arte della seconda età tebana, 223, segg.
El-Amarna (Tomba di), 159, 181.
El-Cab (Tombe di), 38. — I loro bassorilievi, 194.
El-Calaa presso Coptos (Tempio di), 229.
Elefantina (Cappelle e ritratti dei principi di), 39, 62. — I bassorilievi dei templi, 194.
Eliopoli (I sacerdoti d') regolano la teologia egiziana e, in conseguenza, il sistema decorativo delle tombe e dei templi, 56, segg.
Eracleopoli (Necropoli di), 63, 104. — La triade, 194.
Ergamene (L'etiope) ricostruisce il tempio di Dacche, 243.
Erment (Scuola di scultura a), 113.
Ermopoli (La sua scuola di scultura decorativa), 63, 64, 97. — Il suo tempio ricostruito dai Tolomei, 240. — La ceramica ermopolitana all' epoca romana, 280 e segg. — (Vedi anche Ascemunein).
Erodoto (Testimonianze di) sulle costruzioni saitiche, 214 e segg.
Esne (Tempio), 225, 241, segg.
Es-Sebua (Semispeco di) costruito da Ramses II, 189.
Evergete II (Santuario di) a File, 260.

F

Faium (Le stele del) all' epoca greco-romana, 261.
Faraone col casco (Testa di) della XX Dinastia, 193. — Tombe dei Faraoni tiniti, 6. — Dei Faraoni memfiti, 40.
Ferlini trova gioielli dell'ultima età etiopica sulla mummia di una delle Candaci, 290.
File (Templi di), 237, 238, 241, 260.
Filippo Arrideo (Santuario costruito sotto), 223. — Ricostruisce la camera in granito a Carnac, 259.
Fornai (I) al Museo del Cairo, 89.
Frontalità (La legge di) di Lange, 18.
Ftah tebano (Tempio di) a Carnac, 135, 240, 259.
Ftah (I due grandi) di Memfi al Museo del Cairo, XIX Dinastia, 195. — Ftah in porcellana del Cairo, 282.
Ftahenekhi, scultore della V Dinastia, si è rappresentato alla tomba di Ftahhatpu, 69.
Ftahhatpu (Tomba di), 69, 73.
Ftahmosis (Statua in porcellana smaltata), 199.

G

Garstang scava le tombe tinitiche di Recacna e Beit-Challaf, 7.
Gau-el-Chebir (L'arte memfitica a), 63. — Il suo tempio ricostruito dai Tolomei, 240.
Gerf-Hussein (Il semispeco di), costruito da Ramses II, 149, 147.
Gertassi (Cappella romana nelle cave di), 243.
Gize (Piramidi di), 47. — La sfinge, 81, seg. — Il nano, 84. — Le mastabe, 162, 163. — Le sepolture all' età saitica, 216.
Gurna (Tempio di) costruito da Ramses I, Setui I, Ramses II, 155, segg.
Gurnet-Murrai (Cimiteri di), 150.

H

Habi-Sadu (Il re Chasachmui in costume di), 80.
Hall, 100.
Hapizaufi (Ipogeo di) a Siut, 103.
Hapui (Stele del nano), 20.
Harendotes (Santuario di) a File, 242.
Harhatpu (Tomba di), 104.
Harmabi, 142, 143, 145, 184, 186. — Il suo pilone a Carnac, 142. — La sua tomba, 152. — La sua statuetta in legno, 200. — Gruppo d'Harmabi e d'Ammone al Museo di Torino, 184, 185.
Harmakhis (L'altare di) a Deir-el-Bahari, 154. — Stele del tipo detto Harmakhis, 268. — Santuario di Ra-Harmakhis al tempio d'Amada, 134.
Harminu (Bassorilievi della tomba di), 195.
Harpocrati (Gli) in terra cotta, 284
Hasi (Gli intavolati di), al Museo del Cairo, 61.
Hathor (Edifici della dea), a Bubaste, 130. — Le sue cappelle a Deir-el-Bahari, 153, segg. — L'Hathor collocata al confine della palude di Occidente, 174. — Il palazzo di Dendera è il suo palazzo, 227. — Il suo tempio a Deir-el-Medine, 229-230. — La sua cappella a File, 229. — Hathor (La vacca) di Deir-el-Bahari, 169, 174; di Saccara, 250.
Hatsciopsuitu (La regina), 144. — La sua tomba, 152. — La sua cappella, 153. — La sua sfinge a Roma, 173. — I suoi bassorilievi, 178.
Hawarah (Feretri con ritratti rinvenuti nei cimiteri di), 273.
Hibe (Il tempio di) nella Grande Oasi, tipo di transizione fra il tempio tebano e il tempio tolemaico, 223.
Hicsos (Faraoni), 118, 126.
Hierasicamino o Maharraca (I suoi bassorilievi del tempo degli Antonini), 261.
Horbeit (I leoni di), 278.

Digitized by Google

Hrihor (Artisti impiegati dai successori di), 218.
Huija (Ipogeo di), 180.

I

Ibsambul (Speco d'), 147. — I suoi bassorilievi trionfali, 189, 192. — Colossi, 191, 209.
Ieracompoli (Fortezza di), 4. — Il suo tempio, 6. — Statuetta proveniente da essa, 79.
Illahun (Piramidi reali d'), 101.
Iside (Statuetta della regina madre di Thutmosis), 171.
Iside (Il Deir-esc-scialauit consacrato all') di Hermontis, 231. — La donna rossa, 232. — L'ipostile del grande tempio a File, 239. — Statuetta in bronzo, 278. — Iside in terra cotta dell'epoca romana, 284.
Isimkhebiu (Rituale della regina), 267.
Iuija (Feretro di), 200.

L

Lisct (Piramidi dei Faraoni della XII Dinastia a), 98. — Colossi di Sanuasrit I, 113.
Lottatori (I) del Museo di Monaco, 114. — I due lottatori su di un coccio del Museo del Cairo, 163.
Louvre (La testa del), scuola memfitica, 252. — Fibbia di collana della XXVI Dinastia, 289.
Luigi XVI (La poltrona di Iuija), 201.
Luqsor (Tempio di), 140, 142, 161, 165, 166, 192, 215, 219. — I piloni sul cammino di Carnac, 142, 222. — La grande colonnata, 183, 209. — Bassorilievi trionfali, 189, 231.

M

Machu (Cappella di) a Assuan, 39.
Macrino e Diadumeniano (Bassorilievi di) al tempio di Com-Ombo, 261.
Maharraca (Cappella di) costruita sotto gli Antonini, 244. — I suoi bassorilievi, 261.
Maiftah (Frammenti della tomba di), 195.
Mammisi (I) dell'età greco-romana, 231, segg.
Manafer (Mastaba di) a Saccara, 33.
Mantimahe (Ritratto di), scuola tebana epoca etiopica, 248.
Mantu, Montu (Grifoni emblemi di), 121.
Mantuhatpu (Mastaba piramide di) a Deir-el-Bahari, 100. — I suoi bassorilievi, 114. — Stele a lui consacrata da Sanuasrit, 114, 115.
Mariette (Il Chefren scoperto al tempio della Sfinge da), 82. — Busto mutilato scoperto al Faium, 125. — La cappella di Api scoperta al Serapeo, 148,
Maruruca (Tomba di), 34, 35, 38. — I suoi bassorilievi, 75.
Mastaba (La memfitica, le sue origini, le sue varietà), 29, 40. — Mastaba a forno, 36, 37. — Mastaba a piramide della prima età tebana, 99, 101; della seconda età tebana, 148.
Masu (Statuetta in bronzo di), epoca bubastitica, 277.
Medinet-Habu (Tempio di Thutmosis III a), 131. — Tempio di Ramses III, 128, 136, 157, 160, 192. — Tempio dell'epoca romana, 229. — I pilastri osiriani, 220.
Meidum (Falsa piramide di), 42, 48. — Gruppo di tombe scolpite a, 65. — Le oche, 53, 74. — Le due statue, 82.
Meir (Ipogeo di), 39. — I grassi e i magri, 64. — Gli arcieri e i picchieri, 90.
Memfi (Colossi di Ramses II a), 192. — Scuola ibrida greco-egiziana di Memfi, 255.
Memnone (I due colossi di) a Tebe, 175.
Memnonio di Setui I in Abido, 155, 186, 189.
Mencauhoru (Il bassorilievo di) al Louvre, 60, 83.
Mene, fondatore dell'impero egiziano, 6. — L'arte di Egitto avanti lui, 23.
Meneftah (La statua che il Mariette credeva fosse di) è Harmabi, 186. — Sculture della sua tomba, 188. — La decadenza comincia sotto lui, 192.
Meroe (Reame di), 244. — Le sue statue reali, 255. — Il gusto per i gioielli d'Occidente alla corte dei suoi ultimi Faraoni, 290.
Mess (Statuette in terra cotta di buona epoca tolemaica provenienti dalle necropoli del), 283.
Messaurat (Tempio di) all'ultima epoca etiopica, 245.
Micerino (Sarcofago di), 27. — La sua piramide, 44. — Il Micerino assiso, statua in alabastro, 83. — Gruppo di Micerino e sua moglie, 83.
Mirmashau (Colossi di), 119.
Mitrahine (L'Abu-l-hol di), colosso di Ramses II, 192.
Mnevis (Statuetta in bronzo del toro), 278.
Mond (La statuetta di), scuola tebana, 178.
Montu, Mantu (Tempio di) a Tebe, 136.
Morte (La seconda), 15.
Mugnaia che schiaccia il frumento, statuetta al Museo del Cairo, 88.
Mutemuau (La regina), il suo matrimonio rappresentato a Luqsor, 141.

N

Nachuiti (La decorazione della tomba di) a Sceich Abd-el-Gurna, 165.
Naferhatpu (Mastaba di) a Saccara, 33.
Nafersescemttah (La stele falsa porta di), 35.
Nafircherija (Tomba incompiuta di), 26, 45, 46.
Nafiru, il cernitore di grano (Statuetta di), 86.
Nafrit di Meidum (La), IV Dinastia, 81.
Nafrit (Le statue della regina), XII Dinastia, 119.

Digitized by Google

Nafrurija e Sanmauit (Gruppo di), 172.
Naftemu (Il giglio carico di piume emblema di), 233. — Naftemu in porcellana (I) del Museo al Cairo, 282.
Naftera, moglie di Ramses II, i suoi colossi al piccolo speco di Ibsambul, 147.
Nagada (Tomba di), 6, 26, 27.
Naija (La signora) statuetta in legno al Museo del Louvre, 203.
Napata (Fondazione del reame di), 218. — Statue reali di, 261.
Napriti, dio dei cereali, (Rappresentazione di), V Dinastia, 61.
Nar Buzau (La tavolozza del Faraone), arte tinitica, 22.
Nasi del Louvre (Statua arcaica di), 81.
Nausirrija (Piramide e cappella di), 47, 49, 58. — La sua barca in mattoni, 48. — Le sue colonne lotoformi, 51. — La sua statuetta, 83.
Naville (La vacca scoperta in una cappella di Deir-el-Bahari dal), 173, 250.
Nechao II (Testa in smalto turchino di) al Museo del Cairo, 282. — Le fibbie in oro del Louvre sono state ispirate dalla vista delle galere che egli costruì, 289.
Nectanebo I restaura il tempio di Iside a Behbeit, 257.
Nectanebo (Chiosco di) a File, 238. — Il suo padiglione e il suo portale a File, 241, 260. — Il bassorilievo della sua porta a Carnac, 259. — Egli termina il tempio di Hibe, 223.
Neith (Statuetta in bronzo di), 278. — Statuetta in porcellana del Cairo, 282. — Statuetta in legno, 286, 287.
Nibu (Stele del cane), arte tinitica, 20.
Nili in bronzo traforato, di epoca saitica o etiopica, 287.
Nsiftah (Le statue di), figlio di Mantimahe, 248.
Nufiabres (Statuetta votiva in pasta verde di), 282.
Nutir (Stele della signora), arte tinitica, 20.

O

Obelischi messi alla porta delle tombe, 35; nei templi solari della V Dinastia, 48; davanti i templi della XII Dinastia, 98, 99; sotto il secondo impero tebano, 127.
Ombo (Tempio di). Vedere a Com-Ombo.
Oro (Falco di) sulle stele reali dei Tiniti, 21. — I suoi fabbri l'aiutarono a conquistare l'Egitto, 227. — Statua di Oro fanciullo, 249. — Oro alessandrino, 254. — Oro sui coccodrilli, 257. — Oro in bronzo al Museo del Louvre, 277. — Oro inginocchiato del Cairo, 277. — Oro in bronzo, 278. — Oro in porcellana del Cairo, 282.
Oro (Il Faraone) e la sua statua in legno al Museo del Cairo, 113.
Osiride mummia (Statua di) a Ibsambul, 147. — La sua tomba, 155. — La sua cappella a Carnac, 218. — I misteri della sua passione e della sua resurrezione, 227. — La sua testa, la più venerata delle reliquie tebane, 232. — Statua di sacerdote tenente un Osiride, 249. — Statuetta di Osiride coricato, 249. — Il grande Osiride in bronzo raccolto nella favissa a Carnac, 277. — Altra statuetta in bronzo, 278.
Osiride portante delle offerte, lavoro in bronzo traforato, 287.
Osorcon II, i suoi lavori a Bubaste, 215. — Statuetta di Osorcon II spingente una barca, 247.
Osorcon III, lastra in bronzo traforato, 287.
Ossirrinco, 240.
Ottone lavora al Casr-escscialauit, 231.

P

Pachuit (La dea leonessa), la sua cappella allo speco Artemido, XVIII Dinastia, 144.
Paenekhi-Meiamun (Cappella cretta da) al piede della Montagna Santa, 219.
Panotmu (Il braccialetto del gran sacerdote), 209.
Pediscianci (Statua di) a Berlino, 247.
Perichon Bei (Le terre cotte della collezione), 283.
Petenefi (Bassorilievi della tomba di), epoca saitica, 262.
Petenisis (Tomba dell'ammiraglio) a Saccara, 281.
Petrie (Braccialetti scoperti a Abido dal), 3. — Il Cheope in avorio trovato da lui ad Abido, 78. — Lastre scoperte da lui nelle rovine di Abido, 91. — Rottami dei templi della XII Dinastia messi alla luce in Abido e al Sinai, 97. — Statuetta di negra della sua collezione, 202.
Petubastis (Il) del Cairo, 247.
Petuchanu (La statua in bronzo di) della collezione Stroganoff, 273.
Pietre eterne (I Faraoni cercano, costruendo i templi e le loro tombe, di elevare), 12.
Piramide (La falsa) di Meidum, 42.
Piramide a gradini di Saccara, 42, 91.
Piramidi, le formole della loro epoca sono leggermente modificate nella seconda età tebana, 166.
Piupi I (Statua in bronzo di), 79.
Piupi II (Piramide di), 37. — Debolezza dei Faraoni che lo seguirono, 97.
Platone vanta la costanza con la quale gli artisti egiziani riproducevano gli stessi tipi, da migliaia di anni, 258.
Portatori di offerte (Banda di) al Museo del Cairo, 89.
Posno (Le quattro statuette di Bubaste comprate dal Louvre alla vendita), 277.
Psammeticnufisascemu (Tomba di), 262, 264, 266.
Psammetico (I quattro mo-

Digitized by Google

numenti in breccia verde di) conservati al Cairo, 249.
Psammetico (Feretro di) scoperto a Uardan, 272.
Psammetico I, al suo tempo gli architetti lavorarono, più che non si suole credere, a sviluppare i tipi anteriori, 223. — La sua testa sopra un bassorilievo, 247. — La sua statua in piedi, 249.
Psammetico II, tavoletta in bronzo traforato, 287.
Psammetico III (Testa di una statua di), 247.
Pselchis, nome romano di Dacche. (Vedere a Dacche).
Puanit (La spedizione al) della regina Hatsciopsuitu, 179.

Q

Qa-au (Stele di), epoca tinitica, 21.
Quadsciu (Bassorilievo raffigurante la battaglia di), 166, 188.
Quibell (La testa di sparviero in oro trovata a Com-el-Ahmar dal), 92.

R

Ra (Tempio con obelisco consacrato dai Faraoni a), il sole di Eliopoli, 47. — Ra in porcellana (I) del Cairo, 291.
Radesie (Cappella di) costruita da Setui I, 144.
Ra-Harmakhis (ved. Harmakhis).
Rahatpu di Meidum (Statua di), 81, 167.
Ramesseo (Il), 128, 156, 165. — I suoi bassorilievi trionfali, 189. — I suoi colossi, 191.
Ramosis (Tomba di) a Sceich Abd-el-Gurna, 181.
Ramses I costruisce il pilone che precede la sala ipostile a Carnac, 143. — La sua cappella funeraria a Gurna, 155.
Ramses II (Colossi usurpati da), 125. — Costruisce il pilone di Luqsor, 142. — Continua la sala ipostile a Carnac, 143. — Manifesta in Nubia il suo gusto per gli specchi e semispecchi, 146. — Il suo Memnonio ad Abido, 188. — Il suo palazzo al Ramesseo, 157. — Ramses II che carica il nemico, 166. — Ramses II tra Ammone e Maut, 167. — I suoi bassorilievi trionfali, 184. — La scultura egiziana del suo tempo, 188, 192. — Il suo ipogeo, 188. — Statua di una delle sue figlie, 191. — La sua statua in granito nero al Museo di Torino, 191. — Testa colossale di una sua statua al Museo del Cairo, 192. — Uno dei suoi colossi proveniente da Ermopoli, 194. — Usurpa e impiega di nuovo statue della prima età tebana, 296. — Il suo feretro, 200. — I templi di Napata costruiti sul piano dei suoi templi di Nubia, 221.
Ramses III. Piano della sua tomba, 152. — Il suo tempio di Medinet-Habu è una copia del Ramesseo, 156-157. — Egli costruisce gli sporti di Medinet-Habu sul piano di una fortezza siriana, 160. — Il laboratorio tebano reale non esisteva più sotto il suo regno, 189. — Il suo tempio a Carnac, 135-138, 148. — La decadenza della scultura e dell'architettura comincia sotto lui, 192, 229. — Egli impiega il mattone smaltato nelle sue costruzioni, 198.
Ramses IV (Siringa di), 163. — Una delle sue statue in piedi, 200. — Il suo busto nella collezione Pelizeus, 204.
Ramses VI (Statuetta di) conducente un prigioniero libiano al dio Ammone, 193.
Ramses XII (Orecchini di), 208.
Ramsesnachuiti (Statuetta di), il sacerdote con la scimmia, 193.
Ranafir (Statua di), V Dinastia, 84.
Re, che carica il nemico, schizzo sopra un coccio del Museo del Cairo, 163.
Re conducente un prigioniero, schizzo sopra un coccio del Museo del Cairo, 163.
Re in piedi fra Oro e Set, gruppo in pietra al Museo del Cairo, 168.
Re gemelli (Gruppo di due) del Cairo, 120.
Rissa sull'acqua, bassorilievo memfitico, della V Dinastia, al Museo del Cairo, 73.
Rituale delle Piramidi (Le tavole artistiche di Saccara sono decorate di testi presi dal), 217.
Rituale della regina Isimkhebiu (Le miniature del), 267.

S

Sabni (Cappella di) a Assuan, 39.
Saccara, si riconosce l'esistenza di cinque o sei laboratori di scultura alla fine della V Dinastia, 68, 69. — Frammenti di bassorilievi in avorio scoperti a Saccara, 79. — Le tombe dell'età saitica e greca, 216, 217. — I rispondenti saitici provenienti dai suoi pozzi, 281, 282. — Amuleti in oro delle mummie dei grandi dignitari saiti, 289.
Sacerdotesse tebane (Due), pittura presa in una tomba tebana, 153.
Sacerdoti in preghiera, schizzo su un coccio del Museo del Cairo, 163.
Sadunimait (Statua di) leggente, 87.
Sahurija (Cappella di), 47, 58-59. — Le sue colonne lotoformi, 51. — Bassorilievo del capo libiano atterrato da lui, 59.
Sakhit (Statue della dea) a Carnac, 173. — Le sue statuette in bronzo, 278.
San (Gruppo dei due Nili di) al Museo del Cairo, 195.
Sanafrui (La falsa piramide di Meidum costruita da), 42, 43. — Sua piramide a Dahsciur, 43. — Cappella a Meidum, 46. —

Digitized by Google

Tombe contemporanee a Meidum, 53. — Bassorilievi del Sinai, 21, 61.
Sanhur (Tempio di) di epoca romana, 229.
Sanmauit (Statua di), 171, 172.
Sannafi, sua moglie e la loro figliuola, gruppo in granito nero, 176.
Sanuasrit I restaura il tempio di Eliopoli coi suoi obelischi, 98. — La sua piramide a Lisct, 101. — I suoi colossi, 117. — Le sue statue a Lisct, 113. — I resti del suo tempio a Carnac, 114.
Sanuasrit II, 119.
Sanuasrit III (Stele di) a Deir-el-Bahari, 115. — I suoi colossi a Carnac, 117. — I suoi pettorali a Lisct, e le corone delle sue mogli, 121, 207.
Sapui del Louvre (Statua arcaica di), 81.
Sargonidi (Coppe scoperte in Assiria nei palazzi dei), 287.
Scech-el-beled (Lo), 84. — La sua pretesa moglie, 83.
Sceich Abd-el Gurna (I cimiteri di), 150, 151, 163, 165, 179, 195. — La coppia d'epoca tebana, 176. — Il catafalco del Museo di Edimburgo, 285.
Scescionch I, 218.
Sciopsisuftah (Colonna lotoforme della tomba di), 51.
Sciu e Tafnuit, i due leoni dell'Enneade eliopolitana, la loro camera a Dacche, 243.
Scriba accoccolato (Lo) del Cairo, 87. — Accoccolato del Louvre, 87. — Inginocchiato del Cairo, 87. — Camminante del Cairo, 120.
Sebennito (Resto di un tempio saitico a), 241.
Sebua (I propilei di), 147. (Vedere a Es-Sebua).
Serpente (Stele del re), 21.
Servitore che impecia l'anfora, al Museo del Cairo, 88. — Portante i bagagli del suo padrone, al Museo del Cairo, 88.
Sesostri combattente (Il), capolavoro del bassorilievo egiziano), 190.
Set, proscritto per l'assassinio di Osiride e sostituito da Sovcu nel tempio di Ombo, 227-228.
Settimio Severo costruisce la fortezza d'Ibrim, 243.
Setui I costruisce il pilone di Amada, 134. — Decora la sala ipostile di Carnac, 127. — Scava lo speco di Radesie, 144. — Costruisce il suo Memnonio in Abido, 155, 234. — La sua tomba, 152, 162, 188, 257. — I suoi bassorilievi trionfali, 184. — La statuaria del suo tempo, 186 e segg., 257.
Setui II (Tomba di), 188. — I suoi orecchini, 208.
Sfinge (La grande) di Gize, 81. — Il suo tempio, 49, 81.
Siene (I laboratori signorili di) sotto il primo impero tebano, 111.
Siesi (Ritratto di) a Dahsciur, 113.
Siftah Meneftah (Tomba di), 188.
Silsile (Lo speco di) costruito da Harmabi, 145.
Simon (La figura della principessa della collezione James), 202.
Sinai (Bassorilievo del) dell'epoca tinitica, 21, 22, 61. — Rottami del tempio della XII Dinastia messi in luce dal Petrie, 97.
Siranpuit I (Tomba di) ad Assuan, 102.
Siranpuit II (Tomba di) ad Assuan, 102.
Situ (Stele di) decorata a facciata di casa memfitica, 29.
Sole (Tempio del) a Eliopoli restaurato da Sanuasrit I, 98.
Somers Clarke, la sua ricostruzione della tomba di Mantuhaptu, 100.
Sotcri (Feretri con ritratti provenienti da Tebe e rappresentanti i membri della tribù dei), 273.
Sovchatpu (Statua di) al Louvre, 119.
Sovchatpu (Statua usurpata da Chaianu, eseguita per uno dei), 125.
Sovcumsauf (Statua del Faraone) al Cairo, 120.
Sovcumsauf (Statuetta del sacerdote) a Vienna, 120.
Statua n° 1 del Cairo, epoca arcaica, 80.

T

Tacuscit (La signora), statuetta in bronzo del Museo di Atene, 276.
Taffa (Cappella di) costruita all'epoca romana, 242.
Taharcu (Tempio di) al Gebel-Barcal, 219. — Cappella commemorativa del suo avvenimento a libeccio del Lago Sacro di Carnac, 221. — I templi etiopici a lui posteriori, 244. — Testa di una delle sue statue, 247. — Statuetta inginocchiata del Cairo, 275.
Taho e Anchhofi (I sarcofagi memfitici delle famiglie di) al Cairo, 266.
Taia (Testa detta di) al Cairo, 184-185.
Tanis (Sfinge di), 118. — Colossi, 192. — I suoi laboratori, 195. — I suoi templi, 218.
Tantcalasciri (Cartonaggio della principessa), 271.
Tauasrit, il suo vascello in oro per bere, 205. — Braccialetto donatole da Ramses II, 208.
Tebe (Mastaba a piramide), 101.
Tefabi (Ipogeo di) a Siut, 105.
Tell-es-Sab (I leoni di), 278.
Testa in legno del Cairo, V Dinastia, 113.
Testa colossale di Bubaste, epoca dei Pastori, 119.
Testa a tratto nero, rilevato col rosso, sopra un coccio del Cairo, 163.
Teteharsiesi (Feretro in legno della signora) al Museo di Berlino, 272.
Thmuis (I leoni di), epoca saito-greca, 278. — I vasi d'argento trovati a Thmuis, epoca saito-greca, 288.
Thot a testa di ibis o di scimmia (Statuetta in bronzo di), 278.
Thot-Pautnufi (Edicola a) costruita a Dacche da Ergamene, 243. (Vedere a Dacche).

Digitized by Google

Thueris (Statua di) al Cairo, 249.
Thutiji (Rottami del vasellame di), legato di Thutmosis III, 205.
Thutmosis I, il suo ipogeo, 150-151. — I suoi atlanti a Carnac, 170.
Thutmosis II fonda il piccolo tempio di Medinet-Habu, 131.
Thutmosis III (*Promenoir* di) a Carnac, 130. — Il suo tempio a Elefantina, 131. — Ingrandisce il tempietto di Medinet-Habu, 131. — Costruisce il tempio di Amada, 134. — Ricostruisce il tempio di Ftah a Carnac, 135. — Le sue costruzioni a Carnac, 143. — La sua tomba, 152. — Le sue statue a Carnac, 173. — La loro somiglianza con la sua mummia, 173. — La sua sfinge al Cairo, 173. — La sua statuetta in legno, 200. — I Tolomei contraffanno lo stile della sua epoca nel tempio di Ftah tebano, 237. — Il suo santuario a Carnac trasformato da Filippo Arrideo, 239. — Il suo oratorio a Dacche, 242. — Tavoletta in bronzo traforato col suo nome, 287.
Thutmosis IV costruisce l'ipostile di Amada, 134. — Costruisce uno dei piloni di Carnac, 143. — La sua tomba, 152. — Gruppo di Thutmosis IV e di sua madre, 172. — La sua statuetta in porcellana smaltata, 199.
Ti (La mastaba di), 36, 68, 74. — I suoi bassorilievi, 75. — La sua statua al Museo del Cairo, 84.
Tiberio (I portici di) a File, 260.
Tiji (Ritratto della regina) alla tomba di Chamhait, 180. — Statuetta al Cairo, 180. — I feretri dorati e intarsiati di suo padre e sua madre, 200.
Tolomei (Studi e modelli per i ritratti dei). 258.
Tolomei e dei Cesari (Templi del Said, opere dei), 215.
Tolomeo Evergete II ricostruisce la cappella di Deir-el-Medine, 240. — A cavallo carica il nemico, 257.
Tolomeo Filadelfo ricostruisce il tempio di Iside a File, 241.
Tolomeo Filopatore ricostruisce la cappella di Deir-el-Medine, 241. — Ingrandisce il tempio di Dacche, 242.
Tolomeo Fiscone ingrandisce il tempio di Dacche, 243. — Ricostruisce la porta della sala ipostile a Carnac, 259.
Tolomeo Sotero II distrugge Tebe-Carnac, 239.
Torino (La statua arcaica di), 81. — Figurina in legno della fanciulletta di, 203.
Toro preso al laccio da Setui I, bassorilievo ad Abido, 57.
Traiano (Chiosco di) a File, 24 e segg. — La sua porta a File, 260.
Tuatanchamanu (Bassorilievi di), 183. — La sua statua, 184.
Tuch-el-Garamus (Il tesoro scoperto da Edgar), 288, 290.
Tuiju (Feretro di), 200.
Tuitiscere (Statua della regina), 170.

U

Unas (Piramide di), 44-45. — Sua cappella, 51, 58. — I laboratori del suo tempo a Saccara, 69.
Uomo inginocchiato del Cairo (Statua arcaica dell'), 80.
Uzueri, dio del mare, bassorilievo di Abusir, 61.

V

Valle delle Regine (La), 230.
Vassalli (Le oche di Meidum salvate da), 53.
Vespasiano lavora al Casr-esc-scialauit, 231.

Z

Zadamonefonuchu (Saggio di pittura sulla stele della sacerdotessa) al Cairo, 269.
Zagazig (Tesoro scoperto a) e datante da Ramses II, 205.
Zaiji e Naija (Gruppo di) al Cairo, 186
Zanufi (I bassorilievi saitici di) al Museo del Cairo, 263, 266.
Zauijet-el-Arjan (La piramide incompiuta di), 26, 45-46.
Zauiti (Ipogeo di) a Casr-es-Sajad, 39.
Zazamenekhi (Mastaba di), 33, 34.
Zosiri, leggenda che gli attribuisce la costruzione dei primi monumenti in pietra, 41. — La sua piramide a gradini a Saccara, 42. — Camera con rivestimento di mattoni smaltati nella sua piramide, 91.

Digitized by Google

INDICE DELLE ILLUSTRAZIONI

Abido (Taglio di una delle mastabe piramidi di), 99.
Abido (La Sciunet-ez-zebib) tipo di fortezza tinitica, 1.
Abido (I braccialetti di), 2.
Abuni (Il soldato), 21.
Achmim (Catafalco di), 289.
Achmim (Feretro di), 276.
Adu (Tomba di), 40.
Agrimensore che porta il suo laccio, 159.
Ahau (La tavoletta di), 3.
Ahhatpu (Scelta dei gioielli di), 206.
Ahhatpu (Collane in oro della regina), 207.
Ahhatpu (Una delle barche della regina), 207.
Ahmasi (La regina), 173.
Ahmosis (Il pugnale di), 206.
Alessandro Ego (Statua di), 248.
Amada (Facciata rovinata del tempio di), 132.
Amenemhait III (Statuetta di), 116.
Amenemhait III (Statua di), 116.
Amenemhait III (Sfinge di), 117.
Amenemhait III (Pettorale di), 121.
Amenothes I (Statue di), 163.
Amenothes II (Piano dell'ipogeo di), 141.
Amenothes II e il serpente Maritsacro, 160.
Amenothes II (Statuetta in legno annerito di), 198.
Amenothes III (Statua di) vestita all'assira, 168.
Amenothes III e di Tiji (Il gruppo colossale di), 169.
Amenothes III (Scatola per gioielli di), 199.
Amenothes IV (Statuetta di), 175.
Amenothes IV (Testa di uno dei canopi di), 175.
Amenothes IV e la regina, 177.
Amenothes IV, la regina e i loro figli, 177.
Amenothes IV (Forma della testa di), 178.
Amenothes IV (Studio per il ritratto di un personaggio del tempo di), 178.
Amenothes (Colosso di) figlio di Hapui, 247.
Amenothes, figlio di Hapui, 170.
Amenothes, lo scriba accoccolato, 170.
Ammone (Busto di) a Carnac, 179.
Ammone tenente sulle sue ginocchia la regina Amunertaio, 284.
Ammone e Maut, 182.
Ammone e una Candace etiopica (Il dio), 253.
Ammone (Il gran tempio di) veduto dal mezzogiorno nel 1864 a Carnac, 96.
Amoni (Piano dell'ipogeo di) a Beni-Hassan, 103.
Amuleti in oro dell'epoca saita, 293.
Amunertaio (Statua della regina), 237.
Anchmahoru (Le danzatrici), 67.
Anchnasnufiabri (Statua di), 237.
Anteo e Iside (Bassorilievo d'), 271.
Anubi (Statuetta di), 282.
Api (Statuetta di), 281.
Apries (Leone di) in bronzo, 280.
Apries (Piccola sfinge in bronzo di), 277.
Argo (Colosso coronato nell'isola di), 253.
Arpocrate, Osiride, Ammone (Statuette in bronzo), 282.
Assedio d'una fortezza, 106.
Astuccio da specchio, 205.
Atoti (La falsa porta di), 36.
Baharie (Pittura di un ipogeo nell'oasi), 273.
Ballerina (Una), 152.
Bassorilievo in avorio, 72.
Bassorilievo memfitico (Frammento di un), 193.
Beit-Challaf (Tomba reale di), 8.
Beit-Challaf (Piano della tomba di), 9.
Beit-Ualli (La facciata del semispeco di), 137.
Beni-Hassan (Scenea di lotta), 108.
Birraio (Il), 69.
Borghesi tebani (Una coppia di), 153.
Braccio di poltrona in forma di felino, 198.
Busto di una statua in legno del n. 155 nel Museo del Cairo, 85.
Busto di una statua del tempo dei Pastori (Museo del Cairo), 126.
Busto di una statua di epoca saita, 247.
Buzau (Tavoletta di), 24.

Digitized by Google

Caapiru (Camera e avancorpo della mastaba di), 33.
Calabsce (Pianta del tempio di), 232.
Camello in terra cotta, 285.
Cane in terra cotta, 288.
Capitello hathoriano della prima età tebana, 98.
Cappelle e templi arcaici (Forme diverse di), 5.
Carnac (Un pilastro di), 98.
Carnac (I due obelischi di), 126.
Carnac (Pianta del tempio principale a), 127.
Carnac (Taglio trasversale della sala ipostile a), 129.
Carnach (Traforo illuminante la sala ipostile a), 129.
Carnac (Le colonne protodoriche a), 130.
Carnac (Una delle colonne del *promenoir* a), 130.
Carnac (Il viale degli arieti a) durante l'inondazione, 133.
Caromama (Statuetta in bronzo della regina, 278.
Casa memfitica (Facciata e porta di), 28.
Casr-Cherun (Il), 220.
Casr-Ibrim (La porta orientale di), 234.
Cauit (Sarcofago della principessa), 112.
Chabeuftah (Mastaba di), 34.
Chamhait (Schizzo di un quadro alla tomba di), 149.
Chamuasit (Fermaglio di), 209.
Chasachmui del Cairo, 75.
Chefren del Cairo (Il grande), 78.
Chefren vecchio del Cairo (Il), 68.
Chefren in alabastro (Il) al Cairo, 79.
Chefren (Piano della cappella di), 46.
Cheope di avorio del Museo del Cairo, 72.
Chnumhatpu (Statua del nano), 82.
Chnumhatpu (Ipogeo di), 102.
Chnumhatpu (Movimenti di spalle alla tomba di), 106.
Chnumuit (Una delle corone di), 121.
Chnumuit (Diadema di), 121.
Chonsu (Il tempio di) a Carnac, 11.
Chonsu (Il tempio di) a Tebe, 133.
Chonsu (La porta tolemaica avanti il tempio di), 226.
Chonsu (Busto di), 180.
Chufuenechi (Sarcofago di), 27.
Collana in oro, a testa di falcone, 207.
Colosso d'epoca romana, 255.
Com-el-Ahmar (Piano della fortezza di), 5.
Com-el-Ahmar (Stipite di porta del tempio di), 7.
Com-el-Ahmar (Pitture di), 11.
Com-es-Sagha (Tempio di), 97.
Com-esc-sciugafa (Una camera nell'ipogeo di), 271.
Com-esc-sciugafa (Una parete decorata alla tomba di), 272.
Com-Ombo (Il cortile e il pronao doppio di), 219.
Concerto (Figurine in legno rappresentanti un), 91.
Contadino accoccolato (Bassorilievo), 107.
Corridoio obliquo (Il) della tomba di Ti, 29.
Cucchiaio per belletto in legno, 200.
Cucchiaio in forma di nuotatrice, 201.
Cucina (Figurine in legno rappresentanti la), 90.
Cuoco del Cairo (Statuetta di), 89.
Dachleh (Il tempio di), 215.
Dacche (Il tempio di), 232.
Dacche (Bassorilievo di), 268.
Dahsciur (Piramidione di), 101.
Dahsciur (Scelta di gioielli di), 122.
Danza di guerra (Pittura rappresentante la), 105.
Debot (Il tempio di) prima del restauro, 231.
Deir-el-Bahari (Veduta generale di), 142.
Deir-el-Bahari (L'angolo a maestro della spianata a), 142.
Deir-el-Bahari (La vacca di), 168.
Deir-el-Bahari (La flotta egiziana a), 173.
Deir-el-Medine (La facciata del tempio di), 221.
Deir-el-Medine (Il pronao del tempio di), 221.
Dendera (Le colonne hathoriane del pronao a), 219.
Desciasceh (Scena di assedio a), 108.
Didufrija (Testa di), 81.
Dienne (Architettura africana in terra, una via di), 28.
Domiziano (Bassorilievo tebano del tempo di), 265.
Donna che macina il grano (Statuetta di), 9.
Drah-abu-l-Negga (Mastaba piramide di), 99.
Edfu (Piano del tempio di Oro a), 216.
Edfu (Pilone del tempio di Oro a), 216.
Edfu (Cortile e portici del tempio di Oro a), 217.
Edfu (Pronao e terrazze del tempio di Oro a), 217.
Edfu (Bassorilievo del tempio di), 263.
Edfu (Il mamisi a), 222.
El-Amarna (Pavimento di una sala del palazzo di Amenothes IV a), 147.
El-Amarna (Le due figliettte di Amenothes IV a), 154.
El-Amarna (Parete d'una tomba di), 176.
Elefante in terra cotta, 285.
Elefantina (Un principe di), 59.
Eliopoli (Obelisco di), 99.
Eracleopoli (La triade colossale di), 193.
Esemplare d'incrostazione in smalto verde, 196.
Faium (Stele del), 266.
Faraone coll'elmo (Testa di), 191.
Faraone (Figura di) in bronzo traforato, 290.

Digitized by Google

Fibbia di collana in forma di battello, 292.
Figura di donna (Particolari di una), 57.
Figura di regina o dea in due stati, 261.
Figura di re abbozzata, 261.
Figura di re terminata, 262.
Figurine di animali: scimmia, leone, cani, 3.
Figurine grottesche in bronzo, 287.
File (L'isola di) e i suoi monumenti, 213.
File (Il lungo portico dell'occidente a), 224.
File (Capitello hathoriano misto a), 224.
File (La facciata orientale del mammisi), 225.
File (I capitelli delle colonne del pronao di), 226.
File (Pianta dell'isola di), 228.
File (Il massiccio a oriente del secondo pilone a), 229.
Fornai (I), 90.
Fortezze e tombe tinitiche (La facciata scanalata), 4.
Ftah memfita (Statua di), 193.
Ftah tebano (Bassorilievo del tempio di), 262.
Ftah (I propilli e la facciata dell'oratorio), 227.
Ftah (Imitazione dello stile della XVIII din. al tempio di), 263.
Ftahenekhi (Lo scultore), 63.
Ftahhatpu (Obelisco di), 39.
Ftahhatpu (Sacrificio nella tomba di), 61.
Ftahhatpu (Tomba di), Prospettiva dei registri), 64.
Ftahhatpu e sua moglie (Bassorilievo dipinto), 65.
Ftahhatpu (Tomba di). Bovari che conducono un toro, 65.
Ftahhatpu (Tomba di). Rissa di battellieri, 67.
Gatto in agguato (Pittura di), 107.
Gatto in bronzo, 281.
Gebel-Barcal (Uno dei leoni del), 167.
Gebel-Silsile (Una delle cappelle di), 136.
Gerf-Hussein (Taglio del semispeco di), 138.
Gertassi (Il chiosco di), 233.
Gertassi (La cappella nelle cave di), 233.
Gize (Angolo della necropoli di), 30.
Gize (Una mastaba di), 30.
Gize (La sfinge di), 78.
Gize (Statuetta di nano), 82.
Gruppo di tre personaggi seduti e in piedi, 18.
Gurna (Facciata del tempio funerario di), 144.
Hapui (Stele del nano), 20.
Harhatpu (Interno dipinto della tomba di), 103.
Harmhabi (Resti del secondo pilone di) a Carnac, 127.
Harmhabi (Testa di una statua di), 181.
Harmhabi (Statuetta in legno annerito di), 198.
Harminu (Le lamentazioni dei funerali alla tomba di), 194.
Harminu (Il trasporto delle offerte), 194.
Hasi (Una delle figure di), 58.
Hasi (Bassorilievi di), 58.
Hathor (Cappella della vacca), 167.
Hathor (Bassorilievo della vacca), 168.
Hathor (Edicola sulla terrazza del tempio di) a Dendera, 218.
Hathor (La vacca) di Saccara, 241.
Hatijai (Piatto di), 203.
Hibe (La facciata del tempio di), 215.
Ibsambul (I due colossi di), 189.
Ibsambul (Facciata del piccolo speco), 138.
Ibsambul (Facciata del grande speco di), 139.
Ibsambul (Estremità settentrionale della spianata innanzi al grande speco), 139.
Ieracompoli (Testa della statuetta di Piupi in bronzo trovata a), 74.
Imitazione dello stile della XX din., 264.
Impero (La poltrona), 199.
Iside (Muro del tempio d') a File, 15.
Iside (Una parete del tempio d') a File, 223.
Iside (Facciata meridionale del tempio a File durante l'innondazione), 228.
Iside (L'angolo di libeccio nel mammisi e la grande porta del tempio d') a File, 230.
Iside (Il pronao e l'ipostile del tempio d') a File, 270.
Iside (Statua della regina), 164.
Iside (Statua della dea), 243.
Iside in terra cotta, 289.
Iside serpente, 288.
Leone camminante (Statua di), 256.
Leone assiso (Statua di), 257.
Leone di Com-Ombo, 257.
Lisct (Testa in legno di), 111.
Lottatori (Schizzo di due), 151.
Luqsor (I colossi sul davanti del tempio di), 133.
Luqsor (Il cortile del tempio di Amenothes III a), 134.
Luqsor (La regione a libeccio del tempio di Amenothes III a), 134.
Luqsor (Il grande colonnato di Harmhabi e di Setui I a), 135.
Luqsor (Angolo di libeccio della corte di Ramses II a), 135.
Machu (Bassorilievo della tomba di) a Elefantina, 59.
Machu e Sabni (Tombe di) a Assuan, 41.
Macrino e Diadumeniano (Bassorilievi di) al tempio di Com-Ombo, 266.
Maharraca (Bassorilievo di), 268.
Maiftah (Frammento di tomba di), 195.

Digitized by Google

Maiti (Obelisco di), 39.
Manafer (Facciata della mastaba di), 33.
Manico di specchio in avorio, 205.
Mantimahe (Busto d'una statua di), 239, 240.
Mantuhatpu (Piano della tomba di), 100.
Mantuhatpu (Tomba di), 100.
Mantuhatpu (Bassorilievo dipinto della tomba di), 112.
Mantuhatpu (Statua di) in costume di apoteosi, 113.
Marito (Il) e la moglie in piedi, uno accanto all'altra, 70.
Marito (Il) e la moglie di altezza diversa, 71.
Marito (Il) e la moglie seduti, 70.
Maruruca (Mastaba di), 34.
Maruruca (Falsa porta di), 35.
Maschera di mummia in stucco, 275.
Maschera di mummia in cartone dipinto, 276.
Mastaba a forno (di Saccara), 40.
Masu (Statuetta in bronzo di), 279.
Medinet-Habu (Gli atlanti del primo cortile a), 125.
Medinet-Habu (Il secondo cortile del tempio di), 145.
Medinet-Habu (Facciata del palazzo di Ramses III sul primo cortile del tempio di), 146.
Medinet-Habu (Ornamento del soffitto e di una camera del palazzo di Amenothes III a), 146.
Medinet Habu (Particolare di un pavimento del palazzo di Amenothes III a), 147
Medinet-Habu (Il migdol di), 148.
Medinet-Habu (Il tempio romano di), 220.
Meidum (Le oche di), 53.
Meir (Uno dei magri di), 60.
Meir (Uno dei grassi di), 60.
Meir (Fanteria leggera e fanteria pesante di), 92.
Memnone (I due colossi di) a Tebe, 169.
Memnonio di Setui I (Pianta del) a Abido, 143.
Memnonio di Setui I (Una sala ipostile del) a Abido, 143.
Memnonio di Setui I (Bassorilievo del) a Abido, 185.
Mencauhoru (Bassorilievo di), 56.
Meneftah (Il) dalle due insegne, 157.
Meneftah (Busto di una statua di), 190.
Meroe (Il campo delle piramidi di), 234.
Messaurat (Il tempio di), 235.
Micerino (Statua del Faraone) assiso, 17.
Micerino (Sarcofago di), 27.
Micerino di Reisner, 79.
Micerino e sua moglie (Gruppo di), 80.
Micerino (Una delle triadi di), 80.
Mirmashau, 118.
Mond (Statuetta di), 172.
Mugnaia (Statuetta di una), 69.
Myers (Statuetta), 84.
Nachhuiti (Una delle pareti della tomba di), 155.
Naferhatpu (Avancorpo della mastaba di), 33.
Nafersescemftah (Falsa porta di), 36.
Nafersescemftah camminante (Bassorilievo), 66.
Nafiru (Statuetta di), 86.
Nafrit (Il busto e la testa della principessa), tav. I.
Nafrit (Statua della regina), 117.
Nagada (Piano della tomba di), 8.
Naija (Figurina della signora) al Louvre, 202.
Naos di legno, 6.
Napata (Il più antico tempio di), 214.
Nasi (Statua della dama), 76.
Nausirrija (La piramide di), 42.
Nausirrija (Cappella funeraria di), 47.
Nausirrija (Tempio solare di), 48.
Nausirrija (Barca in mattoni di), 49.
Nausirrija (Colonna lotoforme di), 52.
Nectanebo (Il naos di) a Edfu, 218.
Nectanebo (Il chiosco di) a File, 225.
Nibera (Stele porta di), 37.
Nibu (Stele del cane), 19.
Nichafitca (Stele di), 38.
Nili (Gruppo dei due) di San, 195.
Nilo in bronzo traforato, 290.
Nomi (I) con le offerte a Edfu, 14.
Nsiftah (Le due statue di), 240.
Nutir (Stele della dama), 20.
Ombo (Bassorilievo del tempio di), 265.
Oriente (Il tempio a Elefantina), 131.
Oriente (Taglio longitudinale del tempio a Elefantina), 131.
Ornamento dipinto di una casa privata, 105.
Oro (Il nome di) di Chefren, 32.
Oro (Il faraone), 111.
Oro (Testa della statua di doppio del faraone), 111.
Oro (Fanciullo), 242.
Oro (Alessandrino), 249.
Oro (Sui coccodrilli), 259.
Oro (Statuetta in bronzo di), 279.
Osiride (Il giudizio innanzi), tav. III.
Osiride (Statua di), 244.
Osiride coricato (Statuetta di), 243.
Osiride Nilo (Figura di) in bronzo traforato, 291.
Osorcon II (Statuetta di) sospingente una barca, 236.
Pachairi (Pannello dipinto di), 273.
Pahrai (Parete dell'ipogeo di) a El Cab, 192.
Personaggio accoccolato (Statua di un), 236.
Personaggio assiso a terra con una gamba in piano (Statua di un), 159.
Petubasti, 236.
Piede di letto e di sgabello in avorio, 2.
Piramide a gradini (La), 41.
Piramide a gradini (Sezione della), 41.

Digitized by Google

Piramide (La falsa) di Meidum, 42.
Piramide (La grande) e la Sfinge, 43.
Piramide (Il rivestimento della grande), 43.
Piramide etiopica (Pianta e elevazione di una), 235.
Piramidi di Gize (Il campo delle), 26.
Pittura senza sottostrato scolpito, 104.
Piupi I (Busto della statua di), 74.
Portatori di offerte (Schiera di), 91.
Pozzo verticale (Il) nelle mastabe di Gize, 29.
Prigionieri legati dorso a dorso (Bassorilievo), 161.
Psammeticnufisascemu (Bassorilievo), 269, 270.
Psammetico I (Bassorilievo), 238.
Psammetico I (Statua di), 242.
Psammetico III (Testa di una statua di), 239.
Qa-au (Stele di), 21.
Qadsciu (Un angolo della battaglia di) al Ramesseo di Tebe, 156.
Rahatpu (Una parete della tomba di) a Meidum, 61.
Ramesseo di Tebe (Nave centrale della sala ipostile al), 128.
Ramesseo (Atlanti del), 128.
Ramesseo (Vista generale del), 144.
Ramesseo (I magazzini a volta in mattoni del), 145.
Ramesseo (Un angolo della battaglia di Qadsciu al), 156.
Ramses II fra Ammone e Maut (Gruppo di), 157.
Ramses II sospingente una barca (Statuetta di), 160.
Ramses II a Abido (Bassorilievo), 185.
Ramses II (Statua in granito nero (di, 188.
Ramses II (Statua di una delle figlie di), 188
Ramses II (Replica della statua in granito nero di), 189.
Ramses II (Testa colossale di), 190.
Ramses II (Colosso di), 192.
Ramses II (Busto del feretro di), 197.
Ramses II (Braccialetto di), 209.
Ramses II (Pettorale di), 210.
Ramses III (Il cortile del tempio di) a Carnac, 132.
Ramses III (Quattro placche smaltate del palazzo di) a Medinet Habu, tav. IV.
Ramses IV e un prigioniero libico (Gruppo di), 190.
Ramses IV (Busto in arenaria di), 197.
Ramses V (Ornamento del muro di fondo nel sepolcro di), 141.
Ramses XII (Orecchino di), 208.
Ranafir (Statua di), 68, 81.
Re (Il) conducente un prigioniero (Schizzo su pietra), 150.
Re (Il) in atto di caricare il nemico (Schizzo su pietra), 150.
Rissa (Una) sull'acqua (Bassorilievo), 66.
Sabu (Un muro della tomba di), 62.
Saccara (Testa di leone di), 51.
Saccara (Mastaba piramide di un Apis a), 140.
Sacerdote in preghiera (Schizzo di), 150.
Sacerdote dalla scimmia (Statua del), 191.
Sacerdotessa musicista (Pittura), 155.
Sadunimait (Statua di), 88.
Saft-el Hine (Parete del naos di), 7.
Sahurija (Piano della cappella di), 46.
Sahurija (Bassorilievo di un capo libico atterrato da), 54.
Sahurija adottato dalla dea davanti a di Chnumu (Bassorilievo), 55.
Sahurija (Bassorilievo della cappella di), 57.
Sakhit (Statua della dea) a Carnac, 166.
Sakhit in bronzo, 280, 283.
San (I due Nili di), 195.
Sanafrui (Bassorilievo trionfale di) al Sinai, 56.
Sanakhit (Bassorilievo di) al Sinai, 23.
Sannafi, la sua moglie e la loro figlia (Gruppo di), 171.
Sanuasrit I (Le statue di), 109.
Sanuasrit I (Una delle statue di), 110.
Sanuasrit I (Colosso di), 110.
Sanuasrit I (Testa di una statua di) a Carnac, 114.
Sanuasrit II (Testa di un colosso di), 115.
Sanuasrit III (Parte di una stele di), 113.
Sanuasrit III (Testa d'un colosso di), 115.
Sanuasrit III (Pettorale di), 121.
Sanuasrit IV (Testa d'una statua di), 116.
Scatole da belletto, 200.
Scech-el-beled (Lo), 83.
Scech-el-beled (Lo) veduto di profilo, 83.
Scech-el-beled (La pretesa moglie dello), 84.
Scech Abd-el-Gurna (Abbozzo in una tomba di), 155.
Scena umoristica (Bassorilievo), 63.
Schiavo che porta un vaso (Figurina di), 161.
Schiavo grottesco che porta un vaso (Figurina di), 162.
Sciaire (Stele in forma di falsa porta di), 31.
Sciopsisuftah (Colonna lotoforme), 52.
Scriba accoccolato del Cairo, 87.
Scriba accoccolato del Louvre, 87.
Scriba inginocchiato del Cairo, 88.
Sebua (Il viale di sfingi di), 137.
Serpente (Stele del re), 22.
Servitore che porta i bagagli del suo padrone (Figurina in legno), 89.
Servo che impecia l'anfora, 10.
Sesostri combattente (Il) a Ibsambul, 187.

Digitized by Google

Setui I (Schizzo di un quadro sopra un pilastro dell'ipogeo di), 149.
Setui I (Bassorliievo trionfale di) a Carnac, 179.
Setui I (Bassorilievo a Carnac), 183.
Setui I (Un bassorilievo dipinto della tomba di), 183.
Setui I a Abibo (Bassorilievo), 184.
Setui I e le tre dee al Memnonio di Abido (Bassorilievo), 185.
Setui II nella sua tomba (Bassorilievo), 186.
Setui II (Orecchini di), 208.
Sfinge (Tempio della), 49.
Sfinge (Vista interna del tempio della), 50.
Sfinge (Facciata del tempio della), 50.
Sfinge d'epoca romana, 252.
Sfinge d'epoca tolemaica, 256.
Siesis (Ritratto di), 109.
Siftah Meneftah nella sua tomba (Bassorilievo), 186.
Siftah Meneftah (Scena della tomba di), 187.
Silsileh (La facciata dello speco di Tarmabi a), 136.
Silsileh (Il piano dello speco di Harmhabi a), 136.
Siranpuit I (Resti del portico di), 101.
Siranpuit II (Piano della tomba di), 102.
Siut (I soldati di), 106.
Sovchatpu (Il) del Louvre, 119.
Sovcumsauf (Il) del Cairo, 119.
Sovcumsauf (Il) di Vienna, 120.
Statua di faccia, coi piedi riuniti, 16.
Statua di faccia, che cammina, 16.
Statua in piedi, con un'insegna, 17.
Statua col corpo inguainato, 19.
Statua seduta (Il tipo più frequente di), 71.
Statua di legno (Busto di) fatta di pezzi riportati, 73.
Statua N. 1 del Cairo, 76.
Statua in legno del Cairo, 85.
Statua anonima, 114.
Statua accoccolata, tenente una divinità, 158.
Statua inginocchiata, portante una Triade, 158.
Statua di sacerdote, 242.
Statua abbozzata, 245.
Statua preparata, salvo la testa, 245.
Statua tanitica, 248.
Statua ritagliata per un Cesare, 254.
Statue in bronzo (Le due) di Piupi, 73, 74.
Statue gemelle (Le due) del Cairo, 119.
Statue di anime etiopiche, 254.
Statue di privato, 120.
Statue di scimmia, 166, 255.
Statue memfitiche, 249, 250.
Statuetta arcaica di donna, 77.
Statuetta di donna, 248.
Statuetta di regina, 239.
Statuetta in legno pietrificato (Frammento di), 180.
Statuetta in legno di una negra, 201.
Statuetta in legno di donna, Museo del Cairo, 201.
Statuetta di sacerdote, 202.
Statuetta in legno di un ufficiale, 203.
Statuetta greco-egiziana della scuola memfitica, 250.
Stele dipinta, 273.
Tacuscit (Statuetta in bronzo della signora), 278.
Taffa (Il tempio di) prima del restauro, 231.
Taharcu (Il santuario del tempio di) a Napata, 214.
Taharcu (Rovine dei propilei di) a Carnac, 214.
Taharcu (Testa di una statua di), 238.
Taharcu (Statuetta in bronzo di), 277.
Taia (La cosidetta), 181.
Tavoletta tinitica, 25.
Terra cotta grottesca, 286.
Testa in calcare del Louvre (Scuola memfitica), 86.
Testa di uno sparviero in oro, 93.
Testa di un colosso reale della XIII dinastia, 118.
Testa a tratto nero rilevata in rosso (Schizzo di), 152.
Testa di una statua d'uomo (Scuola tebana), Museo del Cairo, 171.
Testa di un re saita, 241.
Testa di statua di epoca saita-greca, Museo di Berlino, 246.
Testa e busto di donna d'epoca romana, Museo del Cairo, 251.
Testa e busto d'uomo d'epoca romana, Museo del Cairo, 252.
Testa reale in smalto turchino, 283.
Teste a differenti stati (Modelli di), 260.
Teste di re etiopici in smalto azzurro (età saitica), 267.
Teste di statue, 246, 258.
Teste grottesche in terracotta, Museo del Cairo, 286, 287.
Teteharsiesi (Feretro di), 274.
Thmuis (L'argenteria di), 291.
Thueris (Statua della dea), 241.
Thutmosis I (Testa di un atlante di), 164.
Thutmosis III (Tomba di), 140.
Thutmosis III (Testa d'una statua di), 165.
Thutmosis IV e sua madre (Gruppo di), 165.
Ti (Parete della tomba di), 12, 13.
Ti (Portico della mastaba di), 35.
Ti (Piano della tomba di), 39.
Ti (La caccia all'ippopotamo alla tomba di), 53.
Ti (La impinzatura delle oche nella tomba di), 68.
Tiji (La regina) a Sceich Abd-el-Gurna, 174.
Tiji (Testa di una statuetta della regina), 174.
Tolomeo Evergete che assale il nemico (Bassorilievo), 259.

Digitized by Google

Tomba tebana (Una) dalla sommità piramidale, 140.
Torino (La fanciulletta di), 202.
Toro (Il) del sacrificio preso al laccio dal re, ad Abido, 54.
Traiano (Il chiosco di) a File, 227.
Tronco e testa di donna (Statua della seconda età tebana), 172.
Tuatanchamanu (Statua di), 181.
Tuiju (Uno dei feretri di), 197.
Tuitiscere (Statua della regina), 162.
Uardan (Feretro di), 274.
Unas (Piano della piramide di), 44.
Unas (Porta di comunicazione nella piramide di), 44.
Unas (Due colonne della cappella di), 51.
Uomo inginocchiato del Cairo, 75.
Usiru (Stele porta di), 32.
Vacca che si volge al suo vitello (Ba sorilievo), 64.
Vaso in forma di testa con elmo, 2
Zadthotefonuchu (Paesaggio funerar dipinto sulla stele di), tav. II.
Zagazig (Coppa di), 203.
Zagazig (I due vasi in oro di), 204.
Zagazig (La brocca dalla capra di), 20
Zaiji e Naja (Gruppo di), 182.
Zanufi (Bassorilievo di), 269.
Zauijet-el-Arjan (Incavo discendente a 45.
Zauijet-el-Arjan (Pavimento e cavit della piramide a), 45.
Zazamenekhi (Mastaba di), 34
Zosiri (La camera smaltata del re), 92

Digitized by Google

Digitized by Google

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Editore

Insegnamento e Storia dell'Arte.

ARS UNA: SPECIES MILLE.

La collezione intera formerà una *Storia Generale delle Arti Figurative* dai tempi antichissimi ai giorni nostri. Ogni singolo volumetto, che conterrà da sei ad ottocento illustrazioni e tavole a colori, sarà opera del più reputato storico dell'arte della rispettiva nazione.

Per la straordinaria modicità del prezzo, la nuova collezione è alla portata d'ognuno; perciò essa è destinata a rendere i maggiori servizi agli artisti, architetti, pittori, scultori, incisori, agli studiosi, a quanti insomma hanno il culto del bello.

VOLUMI PUBBLICATI:

1. **L'Arte nelle Isole Britanniche,** di Sir WALTHER ARMSTRONG. Prima traduzione italiana di ODOARDO H. GIGLIOLI, con 600 illustrazioni e 4 tavole colorate . . . . . L. 7.50
2. **L'Arte nell'Italia settentrionale,** di CORRADO RICCI, con 771 illustrazioni e 4 tavole colorate . » 7.50
3. **L'Arte in Francia,** di LOUIS OURTICQ, con 943 illustrazioni e 4 tavole colorate . . . . . » 7.50
4. **L'Arte in Egitto,** di G. MASPERO, con 565 illustrazioni e 4 tavole colorate . . . . . » 7.50

IN PREPARAZIONE:

Grecia, di AMELUNG.
Roma, di STRONG.
Bisanzio, di MILLET.
Italia del Sud, di G. POGGI.
Fiandra, di MAX ROOSES.
Olanda, di G. BODE.
Germania, di POPP.
Spagna e **Portogallo,** di MARCEL DIEULAFOY.
China e **Giappone,** di MAITRE.
India e **Persia,** di FOUCHER.
America, di CORTISSOZ.

*Inviare cartolina-vaglia all'***Istituto Italiano d'Arti Grafiche - Bergamo**
o rivolgersi ai principali librai del Regno.

Digitized by Google